إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى ـ العدد الثالث ـ خريف ١٣٩٠ش / أيلول ٢٠١١م

«الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية» لمحمد غنيمى هلال «رؤية نقدية مقارنة»

هادى نظرى منظم*
ريحانه منصورى**

الملخص

يلاحظ الدارس لنشأة الأدب العربى المقارن وتطوره بوضوح أن العلاقات الأدبية العربية– الفارسية تشكل محوراً رئيساً من محاور الدراسات الأدبية المقارنة فى العالم العربى، كما يتجلى له أيضاً أن دراسة علاقة العرب بالإيرانيين فى مجالى الأدب والثقافة تكاد تقتصر على المراحل القديمة من تاريخ هذين الشعبين المسلمين، وأن أكثر الدارسين والمقارنين العرب قد أخرجوا المراحل الحديثة من تاريخ الأدبين العربى والفارسى من دائرة المقارنة؛ ومرد ذلک أن العصور القديمة قدحفلت بعلاقات تأثير وتأثر واضحين، بينما تكاد تخلو العصور الحديثة من تلک العلاقات، نتيجة دخول كلا الأدبين فى علاقات مثاقفة متينة أو شبهها مع الآداب الغربية، وانحسار علاقة كل منهما بالآخر.

وفى هذا المقال محاولة متواضعة لدراسة أحد أهم الكتب التطبيقية المقارنة فى العالم العربى، ألا هى كتاب محمد غنيمى هلال عن موضوع مجنون وليلى، وعنوانه: الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية.

الكلمات الدليلية: الأدب المقارن، المدرسة الفرنسية، محمد غنيمى هلال، ليلى والمجنون.

*.عضو هيئة التدريس بجامعة بوعلى سينا فى همدان – أستاذ مساعد.
**. طالبة ماجستير فى جامعة آزاد الإسلامية– فرع طهران الشمالية.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.هادى نظرى منظم
Nazarimonazam@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٧/١٠هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩٠/٧/١٩هـ. ش

المقدمة

يعتبر موضوع ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى أحد أهمّ الموضوعات القديمة التى عالجها الباحثون العرب فى مؤلفاتهم التطبيقية المقارنة؛ فقد درسه الدكتور محمد غنيمى هلال فى كتابه الرائع: **ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى، دراسات نقد ومقارنة فى الحب العذرى والحب الصوفى.** (القاهرة، ١٩٦٠م)، وهو عنوان عدّله المؤلف فى الطبعة الثانية ليصبح: **الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، دراسات نقد ومقارنة حول موضوع ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى؛** أصدرتها دار نهضة مصر للطبع والنشر فى القاهرة، وهى لاتحمل تاريخاً.

والحقيقة أن موضوع ليلى والمجنون قد تحول بفضل الدكتور غنيمى هلال إلى أحد أهم الموضوعات التطبيقية المقارنة فى العالم العربى؛ إذ تناوله كثير من الباحثين والمقارنين العرب فيما بعد، منهم محمد عبدالسلام كفافى فى كتابه المعنون: **فى الأدب المقارن** (بيروت، ١٩٧١م)، وطه ندا فى: **الأدب المقارن** (بيروت، ١٩٧٥م)، وبديع محمد جمعة فى كتابه بعنوان: **دراسات فى الأدب المقارن** (بيروت، ١٩٨٠م)، وإبراهيم عبدالرحمن محمد فى: **النظرية والتطبيق فى الأدب المقارن** (بيروت، ١٩٨٢م)، ومحمد زكى العشماوى فى كتابه: **دراسات فى النقد المسرحى والأدب المقارن** (بيروت، ١٩٨٣م)، ومحمد السعيد جمال الدين فى: **الأدب المقارن** (القاهرة، ١٩٨٩م)، والطاهر محمد مكى فى «**مقدمة فى الأدب الإسلامى المقارن**». (القاهرة، ١٩٩٤م)، وعبدالواحد بوشداق فى مقال له نشره فى مجلة «**الدراسات الأدبية**» (س٣، ع٩ و١٠، ٢٠٠٤-٢٠٠٣م: ٢١٥-٢٣٧) و...، وقد اعتمد هؤلاء جميعاً على دراسة غنيمى هلال المشار إليها هنا إلى حد كبير.

والدكتورغنيمى هلال (ت ١٩٦٨م) هو المؤسس الحقيقى للأدب العلمى المقارن فى العالم العربى، وهو يمثل المفهوم الفرنسى التاريخى للأدب المقارن خير تمثيل؛ فقد«أشاع منهجيته السليمة، وتناول موضوعات منه فى أبحاث مستقلة، كالمواقف الأدبية والنماذج الإنسانية، وجعل منه علما واضحا مستقلا.» (مكى، ١٩٨٧م: ١٩٠) فلسنا نبالغ فى شىء

إذا اعتبرنا كتابه عن ليلى والمجنون من أفضل ما ألف فى الأدبيات المقارنة العربية، ومن هنا نحاول فى هذا المقال أن ندرس هذا الكتاب دراسة نقدية مقارنة.

الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية

الأدب المقارن عند غنيمى هلال وأساتذته الفرنسيين يهدف إلى «بيان العلاقات بين أدبين أو عدة آداب لأمم مختلفة، وشرح عوامل تأثيرها وتأثرها.» (هلال، لاتا، مقدمة الطبعة الأولى: ٧) وإن شئت فقل: هو «دراسة الصلات الأدبية بين أدبين قوميين أو أكثر.» (ولک ووارن، ١٣٧٣ش: ٤٢)

هذا هو المفهوم الفرنسى التقليدى للأدب المقارن، وهو يقوم على المنهج التاريخى والعلمى، ولايعنى بالجوانب النقدية والجمالية للأدب إلا فى القليل النادر.

ألف الدكتور غنيمى هلال كتابه عن ليلى والمجنون فى الوقت الذى كان المفهوم الفرنسى للأدب المقارن قد تعرض لهجوم عنيف من قبل أنصار النقد الجديد، غير أن هذا المقارن العربى قد غض الطرف تماماً – فى دراسته هذه – عن تطور الأدب المقارن طوال الخمسينيات الميلادية، وظل إلى يوم وفاته متحمساً للمفهوم الفرنسى التاريخى، الذى بلوره أساتذته الفرنسيون من أمثال فان تييجم (Tieghem .v.p)، وجان مارى كاريه (Carre.M.J)، وجويار (Guyard.F.M) و...، الأمر الذى يدفعنا إلى القول بأن المنحى الذى اتبعه المؤلف فى دراسته كان سيتغير تغيراً إيجابياً ملحوظا لو أنه قد جمع فى بحثه بين المنهج التاريخى الفرنسى والمنهج النقدى الأمريكى.

هذا بالنسبة لمفهوم الأدب المقارن، الذى انطلق منه المؤلف. أما هدف هذه الدراسة فهو «التعرض لشرح العوامل التاريخية والأدبية التى أدت إلى انتقال الموضوع من الأدب العربى إلى الأدب الفارسى، وتوضيح أثره فى الكتاب الذين عالجوه فى هذا الأدب، وعرض الخصائص التى انفرد بها الموضوع فيه تبعاً للعوامل الخاصة التى خضع لها.» (المصدر نفسه: ٨-٧)

وتحقيقاً لما مرّ فقد اعتمد المؤلف فى دراسته هذه على جميع القصص التى عثر عليها

فی المكتبات المصرية، مخطوطة كانت أم مطبوعة. (المصدر نفسه: ١۴)

ويعترف المؤلف بأن هناک قصصا أخرى لليلى والمجنون لم يتيسر له الاطلاع عليها، غير أنه يرى أن هذا لاينقص من قيمة ما يبنى على دراسته من نتائج. ومردّ ذلک عنده أن القصص التی تمكن المؤلف من الحصول عليها هی من نظم كبار شعراء إيران وأدبائها، ممن يقتدى بهم ويحذى حذوهم.فليس فيما فاته الاطلاع عليه من قصص أخرى ما يمس سلامة ما وصل إليه من نتائج. (المصدر نفسه: ١۴)

يقسم المؤلف بحثه إلى ثلاثة أبواب، الباب الأول منها يتناول أخبار ليلى والمجنون فی الأدب العربی القديم والحديث، وقدخصص الفصل الأول منه لنشأة الغزل العذرى وخصائصه، وهو الجنس الأدبی الذی اندرجت تحته أشعار المجنون. فالكتاب ليس مجرد دراسة فی علاقات تأثر الأدباء الإيرانيين بموضوع ليلى والمجنون العربی، بل هو يحتوى على مباحث قيمة أيضاً فی الحب العذرى والحب الصوفی.

أما الباب الثانی فقد جعله لأخبار المجنون فی القصص الفارسية، واقتصر فيه على كبار الكتاب والشعراء الذين جعلوا من ليلى والمجنون موضوعاً مستقلاً فی مؤلفاتهم.

وأما الباب الثالث فقد خصصه المؤلف للدراسات المقارنة فی الموضوع، فبين فی الفصل الأول منه الصلات التاريخية بين الأدبين العربی والفارسی، وتحدث فی الفصل الثانی منه عن نشأة الحب الصوفی، وهو الجنس الأدبی الذی اندرجت تحته أخبار المجنون الفارسية. ثم خصص الفصلين الأخيرين من هذا الباب لبيان التأثير العربی فی القصص الفارسية، وشرح الخصائص التی انفرد بها الموضوع فی ذلک الأدب. وليس من شک أن تأثيراً أدبياً قد تم نتيجة انتقال موضوع ليلى والمجنون من الأدب العربی إلى الأدب الفارسی. وقد صرح الدكتور هلال بهذا التأثير العربی، كما أنه يشدد – كما ستجرى الإشارة إليه – على أن هذا الموضوع قد عرف فی الأدب الفارسی صياغات مختلفة، ولكن الذی لايبينه هذا المقارن بدقة هو أن الشعراء الإيرانيين وعلى رأسهم نظامی كيف استقبلوا هذا الموضوع؟ أإنهم استقبلوه عن طريق ترجمة المصادر العربية المتعلقة به إلى اللغة الفارسية؟ أم إن شعراء إيران، الذين أبدعوا قصصاً حول ليلى

والمجنون كانوا يجيدون اللغة العربية بصورة مكنتهم من الاطلاع على أخبار المجنون وأشعاره فى لغتها الأصلية؟ هذه أسئلة لم يقدم الدكتور هلال إجابة محددة عنها، ولكنه اكتفى بطرح قضايا عامة معروفة، منها على سبيل المثال الغزو العربى لبلاد إيران، وخضوعها سياسياً للعرب الفاتحين، واعتناق الإيرانيين للإسلام، وانتشار الدين الإسلامى فى إيران، وتبنّى الإيرانيين للخط البهلوى وتركهم اللغة البهلوية و... . (المصدر نفسه: ١٧١ وما بعدها بتصرف)

ويتحدث الدكتورهلال عن شخصية قيس كما تؤخذ من أشعاره أولاً، ثم عن شخصيته الأسطورية كما تؤخذ من أخباره، موضحاً كيف انتقلت شخصيته التاريخية إلى مجال الأدب والأساطير. وقد كان هذا الانتقال كذلك سبباً فى صبغ شخصية قيس صبغة صوفية على يد شعراء إيران وأدبائها.

كان قيس بن الملوح أو مجنون بنى عامر فى الأدب العربى مثال المحب العذرى، وانتقلت قصته إلى الأدب الفارسى دون قصص سائر العذريين من أمثال جميل بثينة وكثير عزة و... . والسبب فى ذلك عند الدكتور هلال هو أن «كبار الشعراء الذين عالجوا تلک القصة فى الأدب الفارسى كانوا من الصوفية، وقد وجدوا فى أخبار المجنون خصائص لاتتوافر فى أخبار سواه من العذريين. فالمجنون أشد العذريين حرماناً من إرضاء عاطفته... فكان ذلک داعياً له إلى التسامى بعاطفته إلى أبعد حدود التسامى. فوجد الصوفية فى أشعاره وأخباره من هذه الناحية مجالاً لخيالهم وأفكارهم.» (المصدر نفسه: ٢۴۶– ٢۴۵)

ومما حبب شخصية المجنون إلى نفوس الصوفية من أدباء إيران هو أنه «حين يئس من ليلى لم يصرفه ذلک عن حبها، بل صرفه عن شؤون نفسه وعن مشاغل الحياة، وانقطع إلى ذلک الحب يتغنى به... وكان يعتريه لذلک وله شديد يشبه الوجد الصوفى.» (المصدرنفسه: ٢۴۶)

والمتأمل فيما أضافه الصوفية العرب إلى أخبار قيس يجد أنهم قد جعلوا منه صوفيا متعبداً مختليا زاهداً فى أكل اللحوم، ذا كرامات كالصوفية؛ إذ كانت تألفه الحيوانات،

وكان يعيش معها. (انظر: المصدر نفسه: ٩٥- ٨٧) هذا إلى صفات أخرى كثيرة نسبت إليه وكانت ذات صبغة صوفية، أهمها ما وصف به من الجنون. وكان الصوفية قد أوّلوا الجنون منذ عصر مبكر بأنه «طغيان الشعور على العقل بسبب قوة العاطفة فى القلب.» (المصدرنفسه، مقدمة الطبعة الأولى: ١٢) وبهذه السمات الصوفية انتقل المجنون من الأدب العربى إلى الأدب الفارسى، وانضم فيه إلى صفوف الصوفية.

واللافت للانتباه هو أن غنيمى هلال قد خصص فصلاً من كتابه لمسرحية أحمد شوقى **مجنون ليلى**، وفى هذا الفصل يقول: «إن شوقى كان يجيد التركية بحكم نشأته ومولده، وكان فى مكتبته الخاصة كثير من الأشعارالمكتوبة بتلك اللغة.» (المصدرنفسه: ١٠٠- ٩٩) ثم يفاجئ المؤلف قارئه بافتراض أن لمسرحية **مجنون ليلى** لشوقى علاقة بقصص مجنون ليلى الفارسية. يقول الدكتورهلال: «ولابد أن يكون قد استرعى انتباهه ما حظى به موضوع مجنون ليلى فى ذلک الأدب بفضل تأثير الأدب الفارسى فيه. فبعد أن ألف نظامى قصته فى ليلى والمجنون أصبح الموضوع مطروقاً لكثير من الكتاب القصصيين من شعراء الترک والفرس. ونعتقد أن اهتمام هؤلاء الشعراء بموضوع عربى كان من عوامل الإيحاء به إلى شاعرنا... .» (المصدر نفسه: ١١٤) ثم يعقب على افتراضه بقوله: «فشوقى فى اختياره موضوع مسرحيته متأثر بالأدب الفارسى عن طريق الأدب التركى، ومن المرجح كذلک أن يكون قد اطلع على ما كتب عن مجنون ليلى باللغة الفرنسية تلخيصاً لنصوص فارسية.» (المصدر نفسه: ١١٤)

ولايحصرالدكتور هلال تأثر شوقى غير المباشر بالأدب الفارسى فى ناحية الموضوع، ولكنه يرى أن شوقى فى مسرحيته هذه «أبقى ليلى عذراء بعد زواجها من ورد، وقد ظلت عذراء حتى الموت، وبقيت بذلک وفية لعاطفتها، مخلصة لحبها.» (المصدر نفسه: ١١٥- ١١٤) وهذه الفكرة ليس لها أصل فى المصادر العربية، بينما هى موجودة فى جميع القصص الفارسية، كما يرى الدكتور هلال.

وتبدو هذه الفكرة معقولة، غير أنها تحتاج إلى دليل موثق يؤكد صحته، حسبما يرى أصحاب المنهج التاريخى فى الأدب المقارن. يضاف إلى ذلک أن المؤلف قد لجأ

فى مواضع من هذا الفصل إلى استخدام عبارات تشى بشىء من عدم التأكد. ومن هذه العبارات: «ونعتقد أن»، «ولعل»، «ومن المرجح». وهذا إن دل على شىء فإنما يدل على صعوبة التقيد بالمنهج التاريخى الوضعى فى البحث التطبيقى المقارن.

وإلى الدكتور غنيمى هلال يعود الفضل فى إثارة مسألة الأثر الفارسى فى مسرحية **مجنون ليلى**. وقد تأثر بهذه الفكرة فيما بعد بعض المقارنين العرب، منهم الدكتور بديع جمعة فى كتابه عن الأدب المقارن. (جمعة، ۱۹۸۰م: ۳۴۵-۳۴۲) و... .

وفى فصل عقده بعنوان: «شخصية قيس فى الأدب الفارسى، التأثير العربى» يشدد المؤلف مرة أخرى على أن الطابع الصوفى الذى اكتسبته شخصية قيس فى الأدب الفارسى «بقى غالباً عليه ومميزاً له.» (هلال، المصدرنفسه: ۲۴۷)؛ ثم إنه يعدد ألواناً أخرى من التأثير العربى فى موضوع قيس أو المجنون فى الفارسية، وهى فى رأيه تتلخص فى التأثير العربى فى «هيكل القصة كما رويت فى الأدب العربى، وكالطابع العربى الذى صبغت به حوادثها، ويشمل وصف البيئة والعادات العربية والمعانى الأدبية التى اقتبسها شعراء الفرس من الأدب العربى فى ثنايا حديثهم عن ليلى والمجنون.» (المصدرنفسه: ۲۴۷)

ولعلنا لانبالغ إذا قلنا إن موضوع ليلى والمجنون يأتى فى قائمة أكثر الموضوعات التطبيقية التى تناولها الأدباء والشعراء الإيرانيون؛ فقد نظمه كثير منهم ولكن لامجال هنا لتعداد أسمائهم.[۱] ويرجع الدكتور هلال السبب فى هذا الاهتمام الفائق بهذا الموضوع العربى إلى أن «اختلاف الرواة فى كثير من الحقائق الخاصة بمنشأ قيس وأسرته، وبمبدأ علاقته بليلى وبتطور حبه لها، ثم بما يروونه عنه من موته وحيدا بين الوحوش فى الصحراء، كل ذلک جعل من قصة المجنون أمرا يتسع لخيال الشاعر الفنان.» (المصدرنفسه: ۲۴۷)

۱. من أبرزالمنظومات التى نظمها هؤلاء فى الموضوع ذاته، منظومة شهيرة لبدرالدين هلالى، وكان معاصرا للشاعر الصوفى الشهير جامى؛ ولكننا لانجد ذكرا له فى بحث الدكتورهلال.

ويفصل الدكتور غنيمى هلال القول فى مظاهر التأثير العربى فى قصص المجنون الفارسية، ويحصرها فى تأثير البيئة العربية وعاداتها ومناظرها، والتأثير من ناحية الحب العذرى العف، ثم حدة العاطفة واحتدامها لدى المجنون وليلى وانتقالها إلى القصص الفارسية. (المصدر نفسه: ۲۴۸ وما بعدها)

وعند الدكتور هلال أن هناک أفكارا جزئية كثيرة اقتبسها الشعراء الإيرانيون من أخبار قيس أو من الأدب العربى وبخاصة من أخبار العذريين. منها على سبيل المثال– لا الحصر– أن الشاعر نظامى قد ذكر عن قيس أنه «كان يغفل عن حديث أصدقائه، ولايجيبهم إلا إذا ذكروا ليلى، وهذا المعنى مأخوذ من قول قيس: وشغلت عن فهم الحديث سوى ما كان منک فإنه شغلى.» (المصدرنفسه: ۲۶۳)

ومن الغريب فى هذا الفصل أن الدكتورهلال يرى أن بعض المعانى الدينية قد انتقلت من خلال قصة المجنون وأخباره إلى الأدب الفارسى، منها «اعتقاد قيس فى القدر، وإيمانه بأنه مبعث ما ابتلى به من حب.» (المصدرنفسه: ۲۵۷) والصحيح هو أن هذه المعانى وأمثالها كانت موجودة منذ القديم فى معتقدات الإيرانيين وأفكارهم، فليس التعبير عنها فى أعمالهم حول المجنون وليلى نتيجة لتعاطفهم مع قصة المجنون، ولكنه يعبر عن حرصهم على الاحتفاظ بهذه السمة الدينية للموضوع.

وفى فصل عقده بعنوان: «خصائص موضوع ليلى والمجنون فى القصص الفارسية» يتطرق المؤلف إلى رصد التغييرات أو الزيادات التى طرأت على الموضوع فى الفارسية. فالمواضيع والظواهر الأدبية لاتنتقل من آدابها الأصلية إلى أدب آخر دون أن يطرأ عليها تغيير أو تعديل أو تشويه– طفيفا كان أو عميقا– هذا ما يعبر عنه المقارنون المعاصرون بظاهرة الاستقبال أو التلقى المنتج، ويكشفون فيه عن جوانب عبقرية الأديب الفنية وأصالته الأدبية.

ويعدد المؤلف سمات الموضوع فى الفارسية قائلا: «وأول ما يبدو من فارق فى الموضوع بين الأدبين هو أنه ظل فى الأدب العربى القديم فى مجال التاريخ، فكان مجموعة من الأخبار التى تعددت طرق الرواية فيها... أما فى الأدب الفارسى فقد قام

كل شاعر من شعرائه بنظم قصة رتب حوادثها على حسب ما اختار من الروايات العربية. فجاءت الحوادث فى قصته مؤتلفة متسقة لا تضارب فيها ولا اختلاف.» (المصدرنفسه: ٢٦٨)

ويستفاد من حديث الدكتورهلال فى دراسته أن الشعراء الإيرانيين قد حافظوا على الأصل العربى للقصة محافظة كبيرة، إلا أنهم أضافوا إلى الأصل من التفصيلات والمعلومات الغريبة ما قربت القصة من بيئتهم وعصرهم، وأبعدتها عن أصلها العربى أحيانا. (المصدر نفسه: ٢٦٨)

واللافت للنظر فى هذا الفصل أن المؤلف قد عنى بدراسة أوجه التشابه ومواطن الخلاف والفوارق الأساسية بين قصة المجنون وأخباره فى الأدبين العربى والفارسى، وغض الطرف عن الجانب النقدى. وإن شئت فقل: إنه قد حصر المقارنة فى الجانب المضمونى، وأهمل النقد نتيجة لتبنيه المطلق وولائه التام للمنهج التاريخى والوضعى فى الدرس الأدبى المقارن.

وفى نهاية المطاف لابد من الإشارة إلى أن الدكتورهلال يرى أن «التعرض لدراسة التشابه بين حركتين أدبيتين لا تأثير ولا تأثر بينهما لشرح أسباب التشابه التاريخية فى نشأتها و بيان تأثيرها فى كلتا الحركتين يعد من الأدب العام.» (المصدرنفسه، الهامش: ٢٩٤)

والحقيقة أن مصطلح الأدب العام ظل ومايزال مفتقرا إلى الدقة والوضوح- سواء فى أوربا أم فى أمريكا- وهو «يزداد اليوم غموضا، وبالتالى يختفى تدريجيا من القاموس البحثى، وإن كانت الجامعات التقليدية تربط بينه وبين الأدب المقارن فى تقسيماتها المعرفية والتنظيمية.» (الخطيب، ١٩٩٩م: ٤٠) أضف إلى ذلک أن دراسة التشابهات ومواطن الخلاف بين الآداب المختلفة تعد خطوة أولية - ولكنها ضرورية- فى الأدب الفرنسى المقارن، وهى تدخل أيضا فى دائرة اهتمامات الأدب المقارن وفق المفهوم الأمريكى الجديد.

النتيجة

العلاقات الأدبية العربية – الفارسية تشكل محورا رئيسا من محاور الدراسات الأدبية المقارنة فی العالم العربی؛ وقد برز هذا الاتجاه جليا فی أواسط القرن العشرين، وذلک بظهور جيل من الدارسين والمقارنين العرب أولوا العلاقات بين الأدبين العربی والفارسی قسطا كبيرا من جهودهم العلمية ونشاطاتهم الأدبية.ومنهم على سبيل المثال– لا الحصر– الدكاترة محمد غنيمی هلال، وطه ندا، وبديع محمد جمعة، وحسين مجيب المصری، ومحمد السعيد جمال الدين، وعبدالسلام كفافی، وفكتور الكک، و... .

والمقارنة بين الأدبين العربی والفارسی تكاد تقتصرعلى المراحل القديمة من تاريخ آدابهما. وهذا شیء طبيعی؛ فالعصور القديمة حافلة بعلاقات التأثير والتأثر، بينما العصر الحديث يكاد يخلو من هذه العلاقات المتبادلة نتيجة التأثير الغربی الهائل فی الآداب المختلفة ومن بينها الأدبان العربی والفارسی.

واختار الدكتور غنيمی هلال موضوعا من العلاقات الأدبية بين الأدبين العربی والفارسی، وقد نجح بالفعل فی إنجازه؛ غير أن ما ألفه الدكتور هلال فی هذا المجال محكوم بفهمه الضيق للأدب المقارن كعلم يدرس علاقات التأثير والتأثر بين الآداب القومية، وقد نتج عن هذا الفهم حصر هذه الدراسة فی الجانب التاريخی، وإحجام مؤلفه عن دراسة جماليات الموضوع المطروق فی الأدبين.

والحقيقة أن الأدب العربی المقارن مازال يخضع لمقولة التأثير والتأثرالفرنسية، التی تصر على إثبات وجود علاقة ما بين الأعمال المدروسة؛ لكن الذی ألفه الدكتور هلال– عندما ينظر المرء إليه فی ضوء ظروفه وزمانه وفی إطار عصره على مستوى الجامعات العربية والحياة الأدبية والثقافية – يعد إنجازا كبيرا غير مسبوق.

المصادر والمراجع

جمعة، بديع محمد. ۱۹۸۰م. *دراسات فی الأدب المقارن*. ط۲. بيروت: دارالنهضة العربية.
الخطيب، حسام. ۱۹۹۹م. *آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا*. ط۲. دمشق: دارالفكر.

مكي، الطاهرأحمد.١٩٩٤م. *مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن*. ط١. القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.

ولک،رينه؛ وآوستن وارن. ١٣٧٣ش. *نظريه ادبيات*. ترجمه ضياء موحد وپرويز مهاجر. تهران: شركت انتشارات علمى وفرهنگى.

هلال، محمدغنيمي. لاتا. *الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية*. ط٢. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى ـ العدد الثالث ـ خريف ١٣٩٠ش / أيلول ٢٠١١م

السرد واللغة فى رواية «التلصّص» لصنع الله إبراهيم

علی گنجيان خناری*[*]
زهرا پاک نهاد[**]

الملخص

تعتبر الرواية من أبرز الفنون الأدبية ولها مكانة متميزة فى الأدب العربى المعاصر. فالرواية فى عصرنا الحاضر تتناول الموضوعات الواقعيّة، وصارت مركزيّتها تصويراً من الحياة، كما نلاحظ هذا الأمر فى رواية «التلصّص» لصنع الله إبراهيم.

يعتبر «صنع الله إبراهيم» من نجوم الأدب الستيّنى، وقد صوّر لنا فى هذه الرواية مصر فى عام ١٩٤٨م، فيتحدّث فى بنائه الروائى عن الماضى مناقشاً القضايا المعاصرة فى القاهرة.

ونستعرض فى هذا المقال طريقة سرد الرواية عند هذا الكاتب فى «تلصّصه»، وهو يعتنى بالتفاصيل معتمداً على صلات الطفل الراوى بالبيئة والشخصيات، ويتحدّث فيها عن أبطال الرواية على حسب المواقف التى تقتضى الكلام.

الكلمات الدليلية: صنع الله إبراهيم، رواية التلصص، السرد واللغة.

*. عضو هيئة التدريس بجامعة العلامة الطباطبايى – أستاذ مساعد.
**. خريجة جامعة آزاد الإسلامية فى كرج.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.هادى نظرى منظم
Aligangyan1968@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٧/٢هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩٠/٧/٢٣هـ. ش

المقدمة

تعتبر «التلصّص» الرواية التاسعة من روايات صنع الله إبراهيم. (القاهرة، ٢٠٠٧م) ويهدف الكاتب فيها تسليط الضوء على القضايا الهامّة التى ملأت ذهنه و كوّنت همومه. ربّما أراد الكاتب من خلال تلصّصه على الماضى أن يطرح أفكاره بشكل غير مباشر؛ فهو يتسلل إلى أحوال مجتمعه، ويرى بعينه ويسمع بأذنه ويدرک بكلّ حواسه واقع الحياة اليومية، ويجد من خلال هذه الأعمال أجزاء مضيّعة من ذاته، ويفتح لنا النافذة التى كانت مغلقة فى حياتنا وأفكارنا؛ وهكذا تزداد بصيرتنا بما يجرى فى أنفسنا ومجتمعنا، ويزول النقاب عن الأعمال، وترسم لنا صور واضحة من حياة شعب مسلم و...، فتحدّد لنا ماهيّة الرواية من العناصر الهامة فى البنية الفنية عند الكاتب كالسرد، و الحوار، واللغة، والبيئة، والشخصية، وغير ذلک.

عنصر السرد فى "التلصّص"

تعدّ الرواية إحدى الأشكال القصصية الحديثة التى تشمل التجارب الإنسانيّة، وتعالج مشكلات الحياة وتضم الشخصيات الواقعيّة أو الخياليّة، فتقوم على العناصر التى يتفق عليها أكثر الأدباء والنقاد، وهى: الشخصية، والحدث، والسرد، والحوار، والوصف، والزمان، والمكان، واللغة.

وفى دراسة الرواية نجد مجموعة العناصر المهمة التى تعدّ من أهمّ معالم البناء الفنّى لها. والسرد من الأدوات الفنيّة التى يستخدمها الكاتب للوصول إلى غاية قصّته، وهو العمود الفقرى تركّز عليه الأدوات الأخرى كالحوار والوصف وغيرهما. فالسرد هو دراسة القصّ واستنباط الأسس التى يقوم عليها وما يتعلق بذلک من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه. (الرويلى والبازغى، ٢٠٠٠م: ١٧۴)

والسرد هو فنّ تعبير الألفاظ عن الوقائع ليبيّن لنا الصورة المتخيّلة إلى الصورة اللغوية من خلال نقل الجزئيّات مع الأحداث. ونعتبر السرد من الأدوات الفنيّة للوصول إلى غاية القصة وأهدافها. (المصدر نفسه: ١٧۴)

هذا المقال يلقى الضوء على أهمّ الأساليب التى تجعل من «التلصّص» بنية فنيّة متكاملة. نشرت هذه الرواية سنة ٢٠٠٧م فى القاهرة (دار المستقبل العربى)، وفيها يعالج الكاتب الأحداث التى جرت عام ١٩٤٨م فى عاصمة مصر، وذلک على لسان طفل راو متلصص. وقد سرد «صنع الله إبراهيم» فى إطارها العام الأحداث اليوميّة فى حياة الناس ليصور لنا عودته إلى أربعينات القاهرة فى «تلصّصه»، وهو يعتنى بالتفاصيل معتمداً على صلات الطفل الراوى بالبيئة والشخصيات.

يحكى صنع الله روايته بالطريقة التاريخية أو التقليدية التى يعتمد الراوى فيها على ضمير الغائب، كما نرى اعتماده على ضمير المتكلم فى طريقته الذاتية، فيستخدم أسلوب الاسترجاع ليعود بنا عبر رحلة تذكاريّة إلى الحياة السعيدة الماضية. تتعدّد مستويات السرد عند الكاتب فى هذه الرواية ممّا ينقل الطفل من مشاهداته أو ممّا يتذكره فى خواطره بشكل التداعى الحرّ فى زمن ذاكرته، فيسترجع الطفل ليتذكّر خواطره مع أمّه، إذ «تكتب فيه بالقلم الرصاص بحروف كبيرة. ينتهى السطر فتترک السطر التالى، وتواصل الكتابة. تقرأ لأبى بعض ما كتبت. أسمع اسم هتلر وغاندى ومايلز لامبسون.» (إبراهيم، ٢٠٠٧: ٢٧)

فالسرد عملية إنتاج يمثّل فيها الرواى دور المنتج، والمروى له دور المستهلک، والخطاب دور السلعة المنتجة. فهو الذى يتمّ من خلاله تحويل الحكاية إلى قصة فنيّة. وهو يشمل الراوى والمنظور الروائى وترتيب الأحداث. (زيتونى، ٢٠٠٢م: ١٠٥)

فلذا اختار الروائى صنع الله إبراهيم طفلاً لتلصّصه على التاريخ، لأن يكون بطلاً بريئاً فى جودة عنوان روايته وجولانه فى امتداد الرواية.

يمعن الراوى النظر فى القضايا السياسية والاجتماعية أكثر من اللازم لتعتبر روايته الرواية السياسية- الاجتماعية، وأن يلمح إلى الأوضاع الثقافية والدينيّة والأخلاقية فى المجتمع المصرى.

وتعتبر وسيلته «التلصّص» على المجتمع والحكومة فى هذه الرواية ليدخل فى الخطوط الحمراء، وليرينا الحقائق المرّة التى تمتلئ بالنفاق والزيف والخداع على لسان

صبی برئ.

ونجد للسرد طرقاً مختلفة، منها: الطريقة التقليدية أو المباشرة: وهی طريقة الكاتب ليعتمد على ضمير الغائب، كأنّه مؤرخ فی روايته؛ وطريقة السرد الذاتی: وفيها يستخدم الراوی ضمير المتكلم ويجعل الكاتب نفسه إحدی شخصيات قصّته؛ وطريقة رسم الرسائل أو المذكّرات: وفيها يسرد الكاتب الحوادث بواسطة الرسائل أو المذكرّات؛ وطريقة تيّار الوعی: وهی تشمل النجاوی الداخلية التی ربّما تكون على لسان الشخصية نفسها من الأحداث فی الماضی أو التأمّلات والأحلام أو الآمال فی المستقبل متدّفقاً الذكريّات والأحلام والتصوّرات من خلال مناجاة الكاتب مع نفسها. (جمع من المؤلفين، ۱۹۹۹م: ۳۴۷)

وتكون طريقة الرواية مسيرالكاتب للبلوغ إلى أهدافه فی القصّة؛ فيجب أن يكون البناء متلاحم الأجزاء فی سرد الأحداث والوقائع ومتناغم الموضوع والواقع.

فنحن نعلم أنّ بناء الرواية يختلف عند الرواة، وربّما يبنی صنع الله إبراهيم هذه الرواية على أساس النوع التقليدی، لأنّنا نشاهد ترتّب الأحداث فيها من البداية، وتستغرق الرواية فترة طفولة الراوی حتّی سنّ العاشرة فتسير الحياة حسب النتائج المنطقية.

ليس الطفل الراوی عالماً بكل شیء، بل إنّه الطفل الذی يقدّم لنا ما يراه ممّا يقع أمامه ويشارک فيه، كأنّنا نری هذه المشاهدات من عين الكاميرا. وقد أشارت الأديبة والشاعرة المصرية فاطمة ناعوت إلى هذا الموضوع قائلة: الراوی غير عليم. يحكی الحوادث وقت حدوثها ولايعلم مآلاتها ولا مقدّرات الشخوص. فهی تعتقد أنّ البنية السرديّة فی هذه الراوية تتحرّک بين الاثنين:

البنية السردية الأولى تتناول حوادث طفولة الصبی بين والده وأصدقائه والخادمات والجارات اللواتی كنّ يمثلن له أمّهات بديلات.

أمّا البنية السردية الثانية، وتظهر بالفونت الأسود الغامق، فذكريات عارضة يتذكّرها الطفل مع أمّه الغائبة. (ناعوت: تلصّص على تلصّص صنع الله إبراهيم)

والضمير فی السرد هو عنصر لغویّ صرفی وظيفته تمثيل أحد المشاركين فی عملية

الاتّصال أو تبادل الكلام. والمتكلم الذی ینطق بالقول، والمخاطب الذی یتوجّه إلیه القول، والغائب الذی یدور حوله القول، وكلّ حكایة تستخدم هذه الضمایر (أنا، أنت، هو، هی، و...) لتشیر إلى هذه الأطراف الثلاثة. فإسناد الأفعال إلى المتكلم فی النصّ السردی یدلّ على الراوی نفسه أو إحدى شخصیات الحكایة. وربّما یكون الراوی بطل الحكایة أو یكون الراوی فیها مجردّ شاهد أو مراقب. ولكن لایمكن الراوی أن یكون البطل، لأنّه یروی ولایفعل، بینما البطل یفعل ولایروی. (زیتونی،٢٠٠٢م: ١٢١)

فیستفید الكاتب من ضمیر الغائب فی وصفه لیسرد بالطریقة التقلیدیة، كما یستخدم ضمیر المتكلم للطفل الراوی على هیأة الطریقة الذاتیة: «أخلع النظارة التی ألصقت بی اسم غاندی وأربط مندیلاً فوق أنفی ثم أرتدیها من جدید. أقرفص خلف كوم من الحجارة ومسدّسی فی یدی.» (إبراهیم، ٢٠٠٧م: ١١)

یحاول الراوی أن یعود إلى الماضی، فیسرد بذاكرته على طریق تیّار الوعی، ونرى فیه النجاوی الداخلیة فی نفس الصبی وتداعیاته الفكریة، فهو یتحدّث مع نفسه إذ یقول: «أتمنّى لو أجد نفسی فیالفراش، فوق مرتبة على سجادة حجرة المسافرین إلى جوار الخادمة... یدها تعبث بشعری وتتحسّس جلد رأسی. تنتهی الأغنیة، فتحكی لی قصّة الشاطر حسن.» (المصدر نفسه: ٣)

یستخدم صنع الله إبراهیم فی روایته «التلصّص» التقنیات الحدیثة والأدوات الملائمة لها، بما یناسب موضوع روایته؛ فیعتبر من الذین یجدّدون فی بناء الروایة العربیة المعاصرة. إنّه یكسر القوالب الاعتیادیة والتقلیدیة ویزیّن أسلوبه السردی بهذه التقنیات. فنحن نتلقّى الروایة من عین الكامیرا بید الطفل الراوی المتلصّص، ونلتقط الصور والمشاهد الوصفیة من خلالها، كما یتمتّع من أسالیب تیّار الوعی كالتداعی الحرّ والمونولوج الداخلی والاسترجاع.

یمتاز صنع الله إبراهیم بأنّه أدیب شعبی، لأنّه یخلق شخصیاته وأحداثه فی أحیاء القاهرة ساعیاً إلى اتّحاد بین الروایة والأدیب والمواطن. فیضعهم فی إطار الواقع المعیش، ویستمدّ من المادّة التاریخیّة الوثائقیّة لیدفع روایاته لذلک.

ويعتقد الدكتور سيد البحراوى بأنّ صنع الله إبراهيم قد حققتّ له قدرته الفائقة على فهم الحياة والبشر على الأصعدة المختلفة نفسيّاً واجتماعيّاً وسياسيّاً وبالإجمال إنسانيّاً، حيث ينطلق الكاتب من درجة النضج الإنسانى والفنّى الذى يكتسبه عبر رحلته من الحياة تجاوزت الستيّن، ورحلته من الفنّ التى تجاوزت الأربعين. (البحراوى، لاتا: ٩۵)

ونستلهم الوقائع التاريخيّة من نصّ هذه الرواية فى إطار الأحداث السياسيّة والاجتماعيّة خلال القرن العشرين. ويصوّر الكاتب مصر فى ١٩۴٨م، فيتحدّث فى بنائه الروائى عن الماضى مناقشاً القضايا المعاصرة فى القاهرة؛ فيصير الزمن الماضى زمناً حاضراً عند القارئ، فيتلقاه بعيونه المعاصرة معتمداً على اشتراكه مع الشخصيّات والأحداث فى الواقع المعيش. وقراءته فى الأغلب تكون قراءة حواريّة و وصفيّة من خلال الأساليب الفنيّة متفاعلاً مع النصّ المقروء.

اللغة والحوار فى "التلصّص"

تعتبر اللغة إحدى عناصر الرواية وهى نسيج النصّ، وبها تكشف كلّ مقاصد الرواية. تجمع فى ذاكرة اللغة، الأفكار والتعابير والمعانى. يجب على الكاتب أن تكون لغته أكثر ملائمة من وسائل بناء قصّته فى السرد والحوار والوصف وغيرها. والأفضل أن يكون مستوى اللغة بسيطة سهلة قريبة من الأفهام.فنرى فى بعض الروايات يرتقى الرواى بلغته إلى مستوى اللغة الأدبية النقيّة من شوائب العاميّة وربّما يهبطها إلى اللغة العاميّة.

ويعتقد الدكتور طه وادى بأنّ: «الأدب فنّ يحتاج إلى قدرات إبداعيّة وأدوات تعبيرية. وإذا كان النحات الذى يصنع تمثالاً من الصخر أو البرونز أو الرخام يطوّع هذه المواد العصيّة، فكيف يعجز أديب عن تطويع اللغة لحوار قصّة أو رواية؟!» (وادى، ١٩٩٢م: ۴٨)

يتحدّث صنع الله إبراهيم عن أبطال روايته باللغة المتسقة مع الإيقاع الجميل، تلك اللغة التى تلائم الحوار والسرد والوصف. وهو يلحظ دقائق الأمور ويكتب عن شعبه، لأنّه يعيش بين الشعب ويكسر حواجز العرف والتقاليد فى أسلوبه الفنّى، مستخدماً

اللغة بالإيجاز والضرب فى عمق المضمون. وربّما استفادته من الكلمة الواحدة فى هذه الرواية تنقل الأحاسيس التى يعانى منها أو تكشف لنا ما يدور فى داخل بطل روايته من طموحات وآلام وآمال. ويعمد الكاتب فى أحيان كثيرة إلى حذف الفعل والفاعل، ونجد المفعول به باقياً فى النصّ فحسب، كما نرى فى «دكّان الخردواتى.» (إبراهيم، ٢٠٠٧م: ٢)، و«حارّة مظلمة» (المصدر نفسه: ١٧)، و«صوت قدمين على السلم.» (المصدر نفسه: ٤٦)

يخاطب صنع الله إبراهيم فى روايته هذه جميع الناس من المثقفين وغيرهم مستخدماً لغة سهلة ميسورة واضحة، فلا يدنو من العامية المبتذلة. لغته لغة الشوارع ولغة واقع الناس، لكنّه يرتقى بها إلى الفصحى، ويستمدّ من الشخصيات الحقيقية فيها محللاً بهم أوضاع المجتمع. ويلائم أسلوبه اللغوى الأحداث وتكوين الشخصيات.

فلغة السرد عند إبراهيم وسيلة بحث وتحليل واكتشاف واعتراف، وهى أداة بحث تاريخى أو اجتماعى أو نفسى تشتبک بالمصادر والمراجع والشخصيات الحقيقية. فاللغة لم تعد وسيلة إيحاء وترميز. والمادّة المباشرة للسرد الأدبى هى الموضوعات الدينيّة والتاريخيّة والاجتماعيّة. (بنى عامر، لاتا: ١١)

يصوّر الكاتب لنا أحداث الرواية على قاموس الصبى البطل دون التمهيد، لأنّ الأطفال لايعرفون المقدّمة والتمهيد. فنرى أنّ العبارات والجمل جاءت بسيطة الألفاظ قريبة المعانى دون أىّ تعقيد فى نصّ الرواية.

ويرسم الراوى الشخصيات مقتدراً مبيّناً واقع الحال ويتحدّث عن همومهم والحرمان والفقر والنقائض العالقة فى حياتهم. ونلحظ أنّ عبارات الرواية تأتى موجزة ومحدّدة الهدف، وهى تشمل تعرية الواقعيّات واكتشاف النفاق بين الناس وإزالة الستار عن العلاقات بينهم.

فنلاحظ فى رواية «التلصّص» أن الحوار لاينفصم عن هيكل الرواية. ويرسم الكاتب صور الشخصيات من الطفل الراوى المتكلم إلى الشخصيات الأخرى، كما نرى أحوالهم ومشاعرهم. فيلمح الراوى رؤية الحياة الناطقة والمتفاعلة فى بنية القصة. فنعتبر لغة الشخصيات صدى لمجموعة الأفكار التى تورد فى ذهن الكاتب؛ فتقترب هذه اللغة من

الأفهام وتنسجم مع الشخصيات؛ فإنّ الكاتب يرعى فيها مقدرة المتلقى الثقافية والبيئية؛ فمستوى لغته سهلة وبسيطة.

ويشدد بعض الدارسين على أن يتم السرد بالفصحى. أمّا لغة الحوار فتختار بين العامية والفصحى. فيفضّل البعض اللهجة العاميّة أو المحكيّة، لأنّها لغة الناس وتقترب بالواقعيّة. فإذا أريد للحوار أن يكون واقعيّاً ومعبّراً عن الشخصية تمام التعبير، لزم أن يكون بالعاميّة. لكن لهذه مضارّها على المستوى القومى وعلى المستوى القصصى. (جمع من المؤلفين، ١٩٩٩م: ٣٧٤)

ويختار إبراهيم اللغة الفصحى فى سرد روايته، كما يختار العامية لغة للحوار، كقوله على سبيل التمثيل– لا الحصر: «نتوقفّ أمام الجزار. يشترى أبى رطلاً من الكلاوى وخصية خروف. يدفع حساب الشهر الماضى. يسأله: أخبار أبوک إيه؟ يجيب بلهجة مستنكرة: قاعد مع العروسة.

يتبسم أبى: هنيئا له.

– يصح راجل كبير يعمل كده؟

– يعنى عنده كام سنة؟

– أهو عدى الستين.

– يهزّ أبى رأسه: ناوى يخلف؟

– لا. الحمدلله مبتخلفش. بس عايز يكتب الدكان باسمها.» (إبراهيم، ٢٠٠٧م: ٦١)

فنرى أساليب الحوار تختلف بعضها عن بعض– كما أشرنا إليها–. فربّما الإنسان يتحدّث مع نفسه أو يقوم بالحوار مع الغير. فالكاتب يستخدم هذين الحوارين ليتحدّث عن نفسه مباشراً أو غير مباشر. فيأتى الراوى أحياناً بأحداث فى الماضى أو أحلام فى المستقبل فيعتمد على النجاوى الداخلية وتتدفّق فيها ذكريّات الشخصيات أو أحلامها أو تصوّراتها.

ويستخدم الراوى الفعل المضارع من بداية الرواية إلى آخرها، ليذهب بنا إلى الماضى، فنرى الماضى فى الحال. ويمزج الكاتب الماضى بالحال باستخدام الفعل

المضارع ويقارن بين هذه الأزمنة. وكأنّ استخدام الفعل المضارع فضلاً عن الأسماء أو شبه الجملة يجعل فى يد الطفل الراوى جهاز الكاميرا. ومع تتابع حركاتها نشاهد المناظر والأحداث، فيأخذ الطفل بأيدينا ليطلعنا على الحقيقة.

ونلاحظ امتزاج الشعر والنثر فى«التلصّص»، ولعل إيقاع كلماتها تدّلنا على القصيدة النثرية فى كثير من المواضيع. ويختار الراوى ألفاظ روايته فى دقة بالغة: «يسأل أبى عن الثمن. يشترى رطلاً.

نتّجه إلى شارعنا. دكّان الخردواتى مغلق... نحيف فى معطف ثقيل، بنى اللون، فوق جلباب من الصوف. حول رقبته كوفية بيضاء وفوق رأسه طربوش.» (المصدر نفسه: ۴)

تخلو الرواية من حروف العطف أو الربط أو المعوّقات، وجملاتها خبرية قصيرة تخلو من الفاصلة أيضاً. فالطفل الراوى لايكلف نفسه فى استخدام المفردات الصعبة، فلايتلاعب بالألفاظ؛ ومن هنا تتكوّن الجمل عنده من كلمة أو كلمتين فى بعض الأحيان. فينبغى للقارئ أن يتحلى باليقظة الشديدة والانتباه الجيّد مستخدما التدقيق لمتابعة سلسلة الأفعال التى تدخل الرواية: «دكّان الخردواتى... الجزمجى.» (المصدر نفسه: ١) وأيضا: «يشترى لى أبى كيساً من اللبّ. فيلمان. الأوّل قصير. عبارة عن حلقة من مغامرات جيس وجيمس. الثانى بلبل أفندى، لفريد الأطرش وصباح.» (المصدر نفسه: ۵۳)

وبالمناسبة لابد لنا من الوقوف قليلا أمام بعض الكنايات والإشارات الواردة فى هذا النصّ الروائى. وعليه فنقول: يبدو أن الكاتب يلبس عباراته أحيانا ثوب الرمز، ويعلن فكرته بشكل مبطن. ومن هذه الكنايات: – تنسدل جفونى فى استسلام (المصدر نفسه: ۹)؛ أضع يدى على نظارتى خوفاً من أن تطير (المصدر نفسة: ۳)؛ الدم يبفط من خدودها (المصدر نفسه: ۳۸)؛ إنّ اللون الأسود ما زال هو الموضة (المصدر نفسه:۸۶)، و... .

النتيجة

وقد توصلت هذه الدراسة إلى عدة نتائج، منها:

– السرد من الأدوات الفنية للوصول إلى غاية الحكاية وأهدافها، وفى الواقع هو فن

تعبير الألفاظ عن الوقائع.

– يسرد "صنع الله إبراهيم" فى إطاره العام الأحداث اليومية فى حياة الناس ليصوغ لنا عودته إلى القاهرة فى الماضى بتلصّصه عليها.

– يستخدم الكاتب لغة متسقة مع إيقاع جميل لتلائمها مع الحوار والسرد والوصف، ولتكون وسيلة للبحث والتحليل والاعتراف عند هذا الروائى.

– تستغرق الرواية عاماً كاملاً ونرى ترتب الأحداث فيه لتسير حياة الطفل الراوى على حسب النتائج المنطقية.

المصادر والمراجع

إبراهيم، صنع الله. ٢٠٠٧م. *رواية التلصص*. القاهرة: دارالمستقبل العربى.

البحراوى، سيد. لاتا. *الأنواع النثرية فى الأدب العربى المعاصر*. الملتقى الثقافى الحضرمى: ww.hadramy.com

بنى عامر، عاصم محمد أمين. *التجريب فى روايات صنع الله إبراهيم، الجامعة الأردنية*. مركز اللغات: http://www.najah.edu/researches/658.pdf

جمع من المؤلفين. ١٩٩٩م. *المفيد فى الأدب العربى*. ج٢. الطبعة الأولى. بيروت: دار العلم للملايين.

الرويلى، ميجان والبازغى، سعد. ٢٠٠٠م. *دليل الناقد العربى*. ط٢. الثقافى العربى.

زيتونى، لطيف. ٢٠٠٢م. *معجم مصطلحات نقد الرواية*. الطبعة الأولى. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

ناعوت، فاطمه. «تلصّص على تلصص صنع الله ابراهيم». النهار: http://aljaml.sandbox.eghna.com/node

وادى، طه. ١٩٩٢م. *دراسات فى نقد الرواية*. الطبعة الثالثة. القاهرة: دار المعارف.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى ـ العدد الثالث ـ خريف ١٣٩٠ش / أيلول ٢٠١١م

الشعراء العرب المعاصرون فى إيران
محمد مهدى الجواهرى نموذجا

مهدى ناصرى*
رسول دهقان ضاد**

الملخص

تعنـــى المقالة الحاضرة بعد مقدمة وجيزة عن الصـــلات الموجودة بين الأدبين العربى والفارســـى بالجواهرى وإيران. فيقسم الكاتبان دراســـتهما عن الجواهرى وإيران إلى مراحـــل ثلاث: أثـــر طبيعة إيران الخلابة فى شـــعر الجواهرى، الجواهرى والشـــعراء الإيرانيون، وأخيرا أشعار الجواهرى الوطنية فى إيران.
ويختم الكاتبان المقالة بالإشـــارة إلى أنّ الجواهرى قد تأثر بالأدب الفارسى والأدباء الإيرانيين بعد أن سافر إلى إيران فى شبابه وقد التفت نظره إلى مظاهر الحياة ولاسيما جمال طبيعة إيران والذى قد لطّف موهبته الشعرية.

الكلمات الدليلية: محمد مهدى الجواهرى، إيران، الأدب الفارسى، الأشعار الوطنية.

---

*.عضو هيئة التدريس بجامعة قم – أستاذ مساعد.
**. عضو هيئة التدريس بجامعة قم – أستاذ مساعد.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.مهدى ناصرى
Mahdinaseri23@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٧/١٢هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩٠/٧/٢٠هـ. ش

المقدمة

مــن الواضح لكل من له علم باللغتين العربية والفارســية أنّ عهد اللغة العربية وأدبها فــى إيران بعيــد جدا فالجميع يعلــم أنّ هاتين اللغتيــن تتفقان فى كثير مــن المفردات والاصطلاحــات اللغوية، بل وفى كثير مــن الأفكار، والأخيلة، والأجناس الأدبية بحيث يبدو للباحث أنّ روحا واحدة تربط بينهما.

وقــد توثقت الصلات بيــن اللغتين وآدابهما لأســباب، أهمهــا أن الإيرانيين اعتنقوا الإســلام مخلصين عند وروده بلادهم، وأقبلوا على تعلم القرآن الكريم مؤمنين به إيمانا صادقا عميقا، والعربية هى لغتهم ولغة الروايات والأحاديث فلهذا فقد أحبّوها بحيث إنهم اعتبروا تعلمها مقدمة لتعلم القرآن الكريم والأحاديث الشريفة.

وبعد أن احتک الإيرانيون بالعرب المسلمين وامتزجوا بهم وتعلموا لغتهم وأجادوها، هاجر كثير منهم إلى جزيرة العرب والعراق واستوطنوها فبرز من هؤلاء أدباء مشهورون فــى اللغة العربية، شــعراء وكتاب خلّفوا لنا آثارا رائعة فيهــا، كما أن عددا غير قليل من الشــعراء العرب المعاصرون قد أمضوا مدة ليســت بالقصيرة من عمرهم بين الفرس فى إيران، فأخذوا لغتهم وأشعارهم وبدؤوا بترجمة الشعر الفارسى نظما ونثرا إلى العربية.

ويمكن الإشارة إلى بعض هؤلاء الشعراء العرب المعاصرون فى إيران بما يلى:

أحمد الصافى النجفى: الذى ولد فى النجف سنة ١٨٩۴م، وفى مدارسه تلقى علومه، ثم انتقل إلى إيران وأقام فى ولاية شــيراز نحو عشــر ســنين أكبّ فيها على تعلم اللغة الفارســية ثم على الاشــتراک فى تحرير بعض الصحف، وعلى تعريب رباعيات الخيام نظما.

وجميــل صدقــى الزهاوى: الذى ترجــم رباعيات الخيام نظما ونثرا عن الفارســية، وجرى طبعها فى بغداد سنة ١٩٢٨م.

وأخيــرا محمــد مهدى الجواهــرى الذى نتناوله تحــت عنوان: الجواهــرى وإيران بالتفصيل.

محمد مهدی الجواهری فی سطور

«ولد الشاعر محمد مهدی الجواهری فی النجف فی السادس والعشرين من تموز عام ١٨٩٩م والنجف مركز دينی وأدبی، وللشــعر فيها أسواق تتمثل فی مجالسها ومحافلها، وكان أبوه عبد الحسين عالماً من علماء النجف، أراد لابنه الذی بدت عليه ميزات الذكاء والمقدرة علی الحفظ أن يكون عالماً، لذلک ألبسه عباءة العلماء وعمامتهم وهو فی سن العاشرة.» (jawahiri، ٢٠١١م: ١)

«تحدّر من أسرة نجفية محافظة عريقة فی العلم والأدب والشعر تُعرف بآل الجواهر، نســبة إلی أحد أجداد الأسرة والذی يدعی الشيخ محمد حسن صاحب الجواهر، والذی ألّف كتاباً فی الفقه واســم الكتاب (جواهر الكلام فی شــرح شرائع الإسلام). وكان لهذه الأســرة، كما لباقی الأســر الكبيرة فی النجف مجلس عامر بالأدب والأدباء يرتاده كبار الشخصيات الأدبية والعلمية.» (المصدر نفسه: ٢)

«قرأ القرآن الكريم وهو فی هذه السن المبكرة وتم له ذلک بين أقرباء والده وأصدقائه، ثم أرســله والده إلی مُدرّســين كبار ليعلّموه الكتابة والقراءة، فأخذ عن شيوخه النحو، والصــرف، والبلاغة، والفقه، وما إلــی ذلک مما هو معروف فی منهج الدراســة آنذاک. وخطّط له والده وآخرون أن يحفظ فی كل يوم خطبة من نهج البلاغة وقصيدة من ديوان المتنبــی ليبدأ الفتی بالحفظ طوال نهاره منتظراً ســاعة الامتحــان بفارغ الصبر، وبعد أن ينجح فی الامتحان يسمح له بالخروج فيحس أنه خُلق من جديد، وفی المساء يصاحب والده إلی مجالس الكبار.» (المصدر نفسه: ٢)

لقد نظم الجواهری الشــعر فی ســن مبكرة حيث «أظهر ميلاً منذ الطفولة إلی الأدب فأخذ يقرأ فی كتاب البيان والتبيين ومقدمة ابن خلدون ودواوين الشعر، ونظم الشعر فی ســن مبكرة، تأثراً ببيئته، واســتجابة لموهبة كامنة فيه. كان قوی الذاكرة، سريع الحفظ، ويروی أنه فی إحدی المرات وضعت أمامه ليرة ذهبية وطلب منه أن يبرهن عن مقدرته فــی الحفظ وتكون الليرة له. فغاب الفتی ثمانی ســاعات وحفظ قصيدة من (٤٥٠) بيتاً وأسمعها للحاضرين وقبض الليرة.» (المصدر نفسه: ٢) «كان فی أول حياته يرتدی العمامة

لباس رجال الدين لأنه نشأ نشأةً دينية محافظة، واشترک بسب ذلک فی ثورة العشرين عام ۱۹۲۰م ضد السلطات البريطانية وهو لابس العمامة، ثم اشتغل مدة قصيرة فی بلاط الملـک فيصل الأول عندما تُوّج ملكاً على العراق وكان لايزال يرتدی العمامة، ثم ترک العمامة كما ترک الاشتغال فی البلاط الفيصلی وراح يعمل بالصحافة بعد أن غادر النجف إلـی بغداد، فأصدر مجموعة من الصحف منها: جريدة (الفرات)، وجريدة (الانقلاب)، ثم جريدة (الرأی العام)، وانتخب عدة مرات رئيساً لاتحاد الأدباء العراقيين.» (المصدر نفسه: ۳)

آثاره الأدبية

«ولقد كانت رحلة الجواهری مع الشعر ودواوينه رحلة طويلة ومريرة وكان قد بدأها بإصداره لأول دواوينه (حلبة الأدب) وقد عارض فيه عددا من الشـعراء المعاصرين من أمثال أمير الشـعراء أحمد شـوقی وإيليا أبی ماضی ومن الشـعراء القدامی لسان الدين ابن الخطيب وابن التعاويذی. ثم صدر ديوانه الثانی تحت اسـم (بين الشـعور والعاطفة) سـنة ۱۹۲۸م، ثم أعقبه فی سنة ۱۹۳۵م بإصدار ديوان (الجواهری) فی ثلاثة أجزاء ما بيـن عـام ۱۹۳۵م، و۱۹۳۹م وصدر بعد ذلک ديوان (قارعة الطريق) ثم سـنة ۱۹۶۵م ديوان (بريد الغربة) وبعده بأربع سـنوات صدر ديوان (بريد العودة) سـنة ۱۹۶۹م، وفی سـنة ۱۹۷۱م أصدرت لـه وزارة الإعلام ديوان (أيها الأرق) وفی العام نفسـه أصدرت الـوزارة ديوانه (خلجات). وقد أعيـد طبع ديوانه (الجواهری) أكثر من مرة وفی طبعات منقحة ومزيدة بمجلداته الأربعة والخمسة أحيانًا بحسب طبعات دار النشر وقد تزيد عن ذلک.» (محمد فايع، ۲۰۰۷م: ۲۱)

«عـاش الجواهری حياة الاغتراب ولكنه كان محل حفاوة وتكريم العديد من الدول والبلدان فقد نال جائزة الشـيخ سـلطان العويس سـنة ۱۹۹۳م، وفاز بجائزة (اللوتس) الخاصة بالأدباء الأفروآسيويين، وكرّمته دار الهلال بمناسبة احتفالها بعيدها المئوی سنة ۱۹۹۲م وكرّم من جهات عدة أخری.» (محمد فايع، ۲۰۰۷م: ۲۳)

وأخيرا تُوفّی محمد مهدی الجواهری فی تموز ١٩٩٧م فی دمشق ودفن فيها.

الجواهری وإيران

ولكی نقف علی الصلة الموجودة بين الجواهری وإيران ونفهم هذه الصلة فهما دقيقا وعميقا، فقد قسمنا دراستنا عن الجواهری وإيران إلی مراحل ثلاث:

١. أثر طبيعة إيران الخلابة فی شعر الجواهری. ٢. الجواهری والشعراء الإيرانيون. ٣. أشعار الجواهری الوطنية فی إيران.

١. أثر طبيعة إيران الخلابة فی شعر الجواهری

ســافر الجواهری إلی إيران ثلاث مرات، المرة الأولی فی عام ١٩٢٤م، والثانية فی عام ١٩٢٦م والمرة الأخيرة فی عام ١٩٩٢م.

أثّــرت طبيعة إيران الجميلة تأثيرا كثيرا فی أشــعار الجواهــری حتی أن الجواهری نفســه يقول: «لقدكان لوجــودی فی طهران عاصمة الفرس مدة صيف ســنة ١٩٢٤م و ١٩٢٦م الفضل الأدبی الذی لاينسی... فقد لطّف أوضاع هذه المملكة الروحية، وأذواقها النفســانية من روحی وذوقی التلطيف المحسوس واستطاعت بما أوتيت من صفاء جو، واعتــدال مناخ، وعذوبة هواء، وجمال طبيعی التأثير فی هذه الروح العراقية تأثيرا قرّبها من روح حافظ وســعدی والخيام و«النظامــی» وبالأخير من روح «عارف» و«ايرج»، وعرفانهم لحد المشاركة فی الذوق والفن والمشاطرة للعواطف والميول.» (الجواهری، لاتا، ج١: ٢٥٥)

فنــری أن الجواهری قــد أخذ بطبيعة إيران، فنظم فی ذلــک عدة مقطوعات جميلة ومنها قصيدة (علی حدود فارس) والتی أرســلها الشــاعر وهــو يقضی أيام الصيف عام ١٩٢٤م فی إيران إلی صديقه الشيخ محمدرضا ذهب فی النجف ومطلعها:

أحبابنــا بين محانی العراق   كلفتــم قلبی مــا لايطاق

(الجواهری، ١٩٨٢م، ج١: ١٣٦)

تتصف أشعار الجواهری قبل زيارته لإيران بالخشونة حيث يتمخض شاعرية صخابة كأنهــا الأمواج الهادرة، أو جلاميد صخر يدفعها ســيل جارف من عل. وقصائده ملاحم نجد فيها كل ما فی الحياة من جهل، وظلم، وجوع، وقهر، وثورة، واضطهاد.

لقد كان الجواهری أحد الشــعراء القلائل الذين كانت قصائدهم تثير مشــاعر الناس، وحماسهم وتلهب فيهم نيران الثورة. ما أشد مايثار المرء حين يسمع هذه الأبيات تنطق من أعماق صدره كالشواظ الملهبة، فتخترق الضمائر والنفوس:

أطبق دجی، أطبق ضباب — أطبــق جهاما يا ســحاب

أطبــق دمار علــی حماة — دمارهــم، أطبــق عذاب

أطبــق علــی متلبديــن — شــكا خمولهــم الذبــاب

(فواز، ۲۰۰۶م: ۱۷۰)

أو يقول فی قصيدة (ثورة العراق):

هبّــوا كفتكــم عبــرة — أخبار من قــد رقدوا

هبّــوا فعــن عرينــه — كيــف ينــام الأســد

وثــورة بــل جمــرة — ليعــرب لاتخمــد

أجّجهــا إباؤهــم — والحــر لايســتعبد

(الجواهری، ۱۹۸۲م، ج۱: ۵۰)

كذلک نری ملامح الخشــونة، والثورة، والحماسة فی قصيدة أخری له باسم (شكوی وآمال) والتی قد نشرت فی جريدة العراق فی السادس عشر من حزيران ۱۹۲۱م:

أعاتب فيک الدهر لوكان يسمع — وأشكوالليالی،لولشكوای‌تسمع

أكل زمانــی فيک هــم ولوعة — وكل نصيبــی منک قلب مروع

ولی زفرة لايوسع القلب ردها — وكيــف وتيــار الأســی يتدفع

أغرک منی فی الرزايا تجلدی — ولم تدر مايخفی الفؤاد الملوع

(المصدر نفسه، ج۱: ۶۲)

قد ثأثر الجواهری بالأدب الفارسی والأدباء الإيرانيين بعد أن سافر الشاعر إلی إيران

فی شبابه وقد التفت نظره إلی مظاهر الحیاة ولاسیما جمال طبیعة إیران، والذی قد لطف خشونة شعره، ومن شعره المتأثر من طبیعة إیران الجمیلة ما یلی:

صب الشـتاء الثلج فوق الربی یرفعـه طباقـا طبـاق

حتی إذا الصیف انبری واغتدت تصبـح الأرض بـكأس دهاق

(المصدر نفسه، ج۱: ۱۴۷)

وفی قصیدة أخری له باسم (علی کرند) یعبر الشاعر عن خواطره وهو یقضی الصیف عـام ۱۹۲۴م فی إیران. و(کرند) من المصائف الإیرانیة الجمیلة وأول مایطالع المسـافر منها علی طریق خانقین.

خلیلـی أحسـن مـا شـاقنی بفـارس هـذا الجمـال الطبیعی

إلـی الآن تجری متـون الجبال علینـا بمثـل مـذاب الدمـوع

هلمـا معِی نحو هـذی الریاض بخـدد عهـودا بفصـل الربیع...

...خلیلـی إن جیـوش الغمـام عرفـن لفـارس حسـن الصنیع

...بنی الفرس فارسكُمُ لا العراق وزاهـی ربوعکـم لا ربوعـی

ومأأبهج الشـمس عند الغروب یحـی رباهـا وعنـد الطلـوع

(المصدر نفسه، ج۱: ۱۴۹)

فقـد أخذ الجواهری بطبیعة إیران الخلابة وقد لطفت هذه الطبیعة حماسـة الشـاعر وخشـونة شعره وجعلته یتناول الطبیعة بمظاهره المتنوعة فی شعره، ویستخدم المفردات ذات الموسـیقی الرنانة کما یکثر من اسـتخدام بعض المفردات من قبیل: ربیع، ورياض، وقلب، وطير، وزهرة، وأغصان و... .

فنراه علی سبیل المثال فی قصیدة (الریف الضاحکة) یتناول خواطر سفرته الأولی إلی إیران صیف عام ۱۹۲۴م حیث قال هذه القصیدة وهو یمرّ بمصائف (همدان) وأریافها:

کل أقطـارک یـا فارس ریف طاب فصـلاک: ربیع وخریف

لاعرت أرضک من لطف فقد ضمن الحسـن لهـا جو لطیف

یـا ریاضا زهـرت فی فارس شـکرتکن عیـون وأنـوف

مثلمـــا للقلب من حر الجوى　　　رفــة للطيــر فيكــن رفيــف

(المصدر نفسه، ج١: ١٥٠)

ومن شعره الآخر فى طبيعة إيران الجميلة قصيدة (البادية فى إيران) أرسلها الشاعر، كان يصطاف فى إيران، إلى صديقه الشيخ جعفر النقدى، ونشرت هذه القصيدة فى جريدة الفضيلة، العدد ٦١ فى ١٧ تشرين الأول ١٩٢٦م بعنوان خواطر الشعر فى فارس:

بهجــة القلــب، جــلاء البصر　　　هــذه الأريــاف غــب المطــر

يــا أصيلا هاجــت الذكرى به　　　نســمة أنســت نســيم السحر

أنــت هيجــت شــعورى طربا　　　أنــا لولم تحــل لى لم أشــعر

(المصدر نفسه، ج١: ١٩٥)

وفــى قصيدة أخرى له بعنوان (على دربند) يصوّر فيها حياته فى إيران حيث نظمت هذه القصيدة صيف عام ١٩٢٦م والشــاعر يصطاف خلال ســفرته الثانية إلى إيران فى مصايفها الشــهيرة باسم (شــمرانات) ومنها مصيف دربند، وقد أرسلها إلى صديقه الشيخ جعفر النقدى.

رعــى الله أم الحســن دربنــد إننا　　　وجدنا بها روضا من الصفو ممرعا

لقد ســرنا منهــا صفاهــا وطيبها　　　ولكــن بكينــا وجمــالا مضيعــا

قــرى نظمت نظم الجمــان قلائدا　　　أو الــدر مزدانــا، أو الماس رصعا

صفوف من الأشــجار قابلن مثلها　　　كما مصرع فى الشعر قابل مصرعا

(المصدر نفسه، ج١: ١٩٧)

ومن شــعره الرقيق قصيدة (بريد الغربة) نظمت عام ١٩٢٦م والشــاعر يمضى شهور الصيف فى إيران. ونشرت هذه القصيدة فى جريدة (الفيحاء) العدد ١٠ فى آذار ١٩٢٧م بعنــوان (بريد الغربة أو يوم شــمرانات). فأثيرت حوله عند نشــرها، فى جريدة الفيحاء ضجــة كبيرة. ففصل من وزارة المعارف، ولكــن الفصل لم يأخذ مجراه فى التطبيق، مما أدّى إلى إبعاد ســاطع الحصرى من وزارة المعارف، وكان يشــغل منصب مدير المعارف العام، وتعيين الشــاعر فى منصب مرموق هو أمين تشــريفات لدى الملك فيصل الأول.

وهذا نموذج من هذا الشعر:

هی فـارس وهواؤهـا ریح الصبا وسـماؤها الأغصـان والأوراق

ولعـت بهـا عشـاقها وبلیـة فی الشـرق إن ولعت بها العشاق

...یـا بنـت کومرث أقلـی فکرة فلقـد أضـر برأسـک الإخفـاق

وتطلعـی تتبینـی الفجـر الـذی تتوقعیـن وتنجلـی الآفـاق

... شمران تعجبنی، وزهرة روضها وهواؤهـا، وغیرهـا الرقـراق

(المصدر نفسه، ج۱: ۱۹۸)

وفـی قصیدة (الخریف فی فارس) یصوّر خواطره وهو عائد إلی العراق بعد اصطیافه فی إیران عام ۱۹۲۶م قائلا:

یـا هائجین لخریـف فارس مـا تصنعـون لو أتـی ربیعه

ورافعیـن طنبـا تدعمـه قدودکـم دام لکـم رفیعـه

(المصدر نفسه، ج۱: ۲۰۱)

۲. الجواهری والشعراء الإیرانیون

قد تأثر الجواهری بالشـعراء الإیرانیین، وترجم مقتطفات من شـعر بعض الشـعراء الکبار من قبیل حافظ وسعدی والخیام. قد اعترف الجواهری بأن إقامته فی طبیعة إیران الخلابة قد قربته من روح حافظ، وسـعدی، والخیام، والفردوسـی، والنظامی و... یقول الجواهـری: ولما کنت مدة بقائی هذیـن الصیفین هناک(إیران) مضطرا إلی التحدث عن الأدب العراقی مع شـذوذ من أدباء الفرس بصفتی أحد المتطفلین علیه، وطبعا کان یجر ذلک إلی التحدث عن الأدب الفارسی والمقابلة بینه وبین الأدب العربی.

قد سـمّی الجواهری بعض ما ترجمه من الأدب الفارسـی (من کنوز الفرس)، وهی ترجمات من شـعر حافظ نشـرت بالتتابع فی جریدتی (النجف) ابتداء من العدد ۶۱ فی ۱۲ تشرین الثانی ۱۹۲۶م وانتهاء بالعدد ۶۹ فی ۷ کانون الثانی ۱۹۲۷م، ونشرت ثلاث مقطوعات فی جریدة (النضیدة) فی العدد ۷ فی ۱۹ کانون الأول ۱۹۲۶م. ولکی نتعرف

على هذه الترجمات نقف على مقتطفات (من كنوز الفرس):

١. مجموعة الورد:

لغة الأملاک لايعرفها کل من طالع أوراق الصحاح

لأزاهير الربى مجموعة شرحها يعرفه طير الصباح

(المصدر نفسه، ج١: ٢٠٣)

قدر مجموعه ی گل مرغ سحر داند و بس

که نه هر کاو ورقی خواند معانی دانســت

(حافظ، ١٣٨٠ش، غزل٤٨: ١١٥)

٢. بين العالمين:

ملکا کنت وفی الفردوس لی کان صحاب — آدم أخرجنــی منــه إلی هــذا الخراب

ظل طوبی وصفاء الحور غيدا والشراب — کله مذ همت فی حبک عن ذهنی غاب

(الجواهری، ج١: ٢٠٣)

من ملک بودم و فردوس برين جايم بود — آدم آورد در ايــن ديــر خــراب آبــادم

سايه ی طوبی و دلجويی حور و لب حوض — بــه هوای ســر کوی تو برفــت از يادم

(حافظ، ١٣٨٠ش، غزل٣١٧: ٢٥٧)

٣. جلوة المعشوق:

بلبــل يحمــل فــی منقــاره — ورقة مــن وردة ذات جمال

وهو لاينفک فی اســتعرافها — ذا زفيــر ونــواح متعالــی

قلت: ما أوجب ذا الحزن وما — نسبة الوصل من الدمع المذال

قــال: هــذا ســنة توجبهــا — جلوة المعشوق فی يوم الوصال

(الجواهری، ١٩٨٢م، ج١: ٢٠٣)

بلبلی برگ گلی خوش رنگ در منقار داشت

و اندر آن برگ و نوا خوش ناله های زار داشت

گفتمش در عین وصل این ناله و فریاد چیست

گفت ما را جلوه ی معشوق در این کار داشت

(حافظ، ١٣٨٠ش، غزل٧٧: ١٣١)

وممــا یلفت النظــر فی هذا الغزل أن الجواهری قد تأثر بأســلوب الحوار لهذا الغزل وطبّقه فی أشعاره الأخری.

۴. فتوی فی الخمر:

من شــیخ دیری فتوی　　　عنــدی، وعهــد قدیم

أن لاتحــل مــدام　　　حتــی یحــل الندیــم!

(الجواهری، ١٩٨٢م، ج١: ٢٠٣)

فتــوی پیر مغــان دارم و قولیســت قدیم

که حرام است می آنجا که نه یار است ندیم

(حافظ، ١٣٨٠ش، غزل٣۶٧: ٢٨٧)

۵. رشحة القلم:

أی لطــف قــد أرتنــا　　　رشــحة مــن قلمــک

کرمــا کان عظیمــا　　　منــک ذکــری خدمک

(الجواهری، ١٩٨٢م، ج١: ٢٠۴)

نگویم از من بی دل به سهو کردی یاد　　　که در حساب خرد نیست سهو بر قلمت

(حافظ، ١٣٨٠ش، غزل٩٣: ١۴٠)

۶. نسیم الحیاة:

جهرا أقــول ولوث الــ خمار یدوی برأســی
إنــی وجــدت نســیم الحیــاة یمــلأ کأســی

(الجواهری، ۱۹۸۲م، ج۱: ۲۰۵)

سرم خوش است و به بانگ بلند می گویم
که من نســیم حیــات از پیاله می جویم

(حافظ، ۱۳۸۰ش، غزل۳۷۹: ۲۹۴)

۷. عقدة لاتحل:

عقدة عندی سل عن حلها هذا الأدیبا لــم لا تابت شــیوخ وعظتنا أن نتوبا
جلوة للشیخ إن قام علی الناس خطیبا وهو فی جلوته یرتکب الأمر المریبا

(الجواهری، ۱۹۸۲م، ج۱: ۲۰۹-۲۰۸)

واعظان کاین جلوه در محراب و منبر می کنند
چون به خلوت می روند آن کار دیگر می کنند
مشــکلی دارم ز دانشمند مجلس باز پرس
توبــه فرمایان چرا خود توبه کمتر می کنند

(حافظ، ۱۳۸۰ش، غزل۱۹۹: ۱۹۴)

۸. حافظ دونهم:

رفاقــی کلهــم مثلــی أجــادوا العشــق والنظرا
وحافــظ دونهــم ظلمــا بســوء الســمعة اشــتهرا

(الجواهری، ۱۹۸۲م، ج۱: ۲۰۷)

صوفیان جمله حریف اند و نظرباز ولی زین میان حافظ دلسوخته بدنام افتاد

(حافظ، ۱۳۸۰ش، غزل۱۱۱: ۱۴۸)

لاأریــد النــای إنــی حامل فی الصــدر نایا

عازفـا آنـا فآنـا بالأمانـی والشـكايا

(الجواهری، ١٩٨٢م، ج١: ١٤١)

بشنو از نی چون حكايت می كند از جدايـی هـا شـكايت می كند

(مولوی)

تجدر الإشارة إلى أن اهتمام الجواهری لم يكن مقصورا على الأدب بل إنه قد اطلع على الأحداث التاريخية والتحولات السياسية فی إيران من قبيل ثورة الدستور، وانتصار الثورة الإسلامية، ومن نموذج هذا الشعر فی انتصار الثورة الإسلامية:

ضـاءت بالمهجات تفرش أرضها بالمكرمـات النيـرات سـماؤها

٣. أشعاره الوطنية فی إيران

رغـم أن الجواهری عاش فی الغربة ثلاثة عقود ونصف، مع ذلک لم يغفل لحظة مما كان يجـری فـی وطنه بل إن قصائده فی الغربة نفثة من نفثـات الضيق، والألم، والتبرم، وانعكاس لما عاناه الشـاعر من غربة ووحدة وشـعور بالحنين إلى وطنه. فعلى سـبيل المثال يصور الشاعر حنينه وشوقه إلى وطنه فی قصيدة على حدود فارس قائلا:

أحبابنـا بين محانـی العراق كلفتـم قلبـی مـا لايطـاق

العيـش مُـرّ طعمـه بعدكـم وكيـف لا والبعد مُـرّ المذاق

... يكفيكم مـن لوعتی أننی فی فارس أشتاق قطر العراق

(المصدر نفسه، ج١: ١۴۶)

وهو يعبّر فی قصيدة (بين قطرين) عن حنينه وغربته فيتشوّق فيها إلى العراق ويشعر بالحنين إلى الوطن والأهل والأحباب.

سقى تربها من ريق المزن هطال ديارا بعثن الشوق والشوق قتّال

خليلیّ أشجعی ما ينغّص لذتی منـاخ أقامته عيـال وأطفال

(المصدر نفسه، ج١: ١٥٢)

يعلن الشـاعر بصراحة عن حب الوطن واسـتحالة الانشـغال بغيره حتى لو ضَيقت

الحياة الخناق عليه فإنه يبقى مرتبطا بالوطن، فهو لم يغب عن فكره ساعة واحدة ويعتقد بأن عسره فى وطنه أطيب من يسره فى الغربة (إيران).

وما برحت أيدى الخطوب تنوشنى	بفارس حتى بغض الحل ترحال
وما سرّنى فى البعد حال تحسنت	بلادى أشهى لى وإن ساءت الحال
فمن شـاقه بـرد النعيـم بفارس	فإنـى إلى حـرّ العراقيـن ميال
أحبُّ حصاهـا وهو جمر مؤجّج	وأهوى ثراها وهو شوک وأدغال

(المصدر نفسه، ج١: ١٥٢)

وفـى قصيدة أخرى بعنوان (بريد الغربة) يصوّر لنا مشـاعره الرقيقة إزاء العراق وهو يمضى شهور الصيف فى إيران:

هـبّ النسـيم فهبّـت الأشـواق	وهفـا إليكـم قلبـه الخفـاق
...ما شوق أهل الشوق فى عرف الهوى	نكـر فقـد خلقوا لكـى يشـتاقوا
...مـاذا أذمّ مـن الهـوى، وبفضلـه	قـد رقّ لـى طبـع، وصـحّ مـذاق

(المصدر نفسه، ج١: ١٩٨)

وخلاصة القول إنّ الجواهرى لاينسى قضيةَ الوطن فى طبيعة إيران الخلابة لأن حبّ الشاعر للوطن فوق كل حب بل هو من الإيمان ولايشغل عنه أى شاغل فهو دائما تائه وحيد يتذكر آلام المجتمع ويتشوق إلى العراق ويعتقد بأن حبه للوطن جزء من دينه:

جَـدّدى ذكر بـلادى إننى	بهواهـا أبـد الدهـر رهين
أنا لـى دينـان: دين جامع	وعراقـى، وعراقى فيه دين
القوافـى أدمـع منظومـة	والأناشـيد بـكاء وحنيـن

(المصدر نفسه، ج١: ٢٠١)

النتيجة

حاولنـا فى هذا المقال أن نتناول بقدر اسـتطاعتنا الصلـة الموجودة بين الجواهرى وإيران، ولقد عثرنا على ملاحظات ونتائج هامة هى كما يلى:

۱ـ قـد تأثر الجواهـرى بطبيعة إيران الخلابة بعد أن سـافر فى شـبابه اليها وأُخِذ بطبيعتها التى قد لطّفت موهبته الشعرية، فصفاء الجو واعتدال المناخ وعذوبة الهواء كلها أثرت تأثيرها الإيجابى فى هذه الروح العراقية.

۲ـ قد تأثر الجواهرى بالأدب الفارسى والأدباء الإيرانيين وترجم مقتطفات من شعر بعض الشـعراء الكبار من قبيـل حافظ والخيام، كما أنّ طبيعة إيـران الجميلة قد قرّبت الشاعر من روح حافظ، وسعدى والخيام، والفردوسى، والنظامى.

ج. لم ينسَ الجواهرى لحظة واحدة مايجرى فى وطنه بل إن قصائده فى إيران تعبّر فى الوقت نفسـه عن الضيق والألم والتبرم لما عاناه الشـاعر من غربة ووحدة وشـعور بالحنين الى وطنه.

المصادر والمراجع

الجواهرى، محمد مهدى. لاتا. *الديوان*. وزارة العراقية. نقلا عن المقالة التى كتبها محمد على آذرشـب بعنوان "الجواهرى وإيران" فى ملتقى الكويت الأول للشـعر العربى فى العراق – الكويت– ۷ إلى ۲۰۰۵/۵/۹.

الجواهرى، محمد مهدى. ۱۹۸۲م. *ديوان الجواهرى*. الملجلد الأول. بيروت: دار العودة.

حافظ، ۱۳۸۰ش. *ديوان حافظ براساس نسخه ى تصحيح شده ى محمد قزوينى وقاسم غنى*. تهران: انتشارات ققنوس.

الشعار، فواز. ۲۰۰۶م. *إشراف إميل بديع يعقوب*. الشعراء العرب. بيروت: دار الجيل.

الفاخورى، حنا. ۱۹۹۵م. *الجامع فى تاريخ الأدب العربى*. الأدب الحديث. بيروت: دار الجيل.

محمـد فايع، محمدإبراهيـم. ۲۰۰۷م. *المجلة العربية*. «الجواهرى شـاعر العرب الكبير». السـنة ۳۲. العدد ۳۶۴. صص ۲۱و۲۳.

انتقاء من عدة مقدمات للعديد من دواوين محمد مهدى الجواهرى.

http://www.jawahiri.com. 10/7/2011

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة الأولى ـ العدد الثالث ـ خريف ١٣٩٠ش / أيلول ٢٠١١م

تحليل الخطاب الأدبي في مقامات الهمذاني

عيسى متقي زاده*

علي رضا محمد رضائي**

أمير فرهنگ نيا***

الملخص

إنّ البحث في الخطاب الأدبي وصلته بالنقد استحوذ على اهتمامات دارسي اللغة والأدب منذ منتصف القرن العشرين، بفضل ما قدمته الحقول المعرفية الجديدة كاللسانيات، والأسلوبية، والسيميائية من مصطلحات وأدوات إجرائية، أسهمت في مقاربة الأثر الأدبي بعيدا عن المقولات النقدية التي كانت مستعارة من كل الحقول إلا حقل الأدب. وهو أقرب أنواع الخطاب للتربية وتعديل السلوك وتعليم الناس؛ حيث إنّه يرقى بالتفكير، والقلب، والسلوك من خلال أساليبه المختلفة، منها البيانية كالتشبيه، والمجاز، والرمز، أو الأساليب التي تخصّ علم المعاني كالدعاء، والاستفهام وهي أساليب تنبّه الحس الجمالي والمتعة في النفوس وتحمل الفائدة المرجوّة في ثنايا الخطاب الممتع، فتوصلها بطريقة محبّبة، بعيدا عن أساليب الجدل الجافّ الذي لاتصبر له النفوس ولاترغب فيه.

إنّ هذا المقال يسعى إلى دراسة الخطاب الأدبي في مقامات الهمذاني، وهي خطبة يمتاز الخطاب الأدبي فيها بقدرته على إيصال محتواه إلى طبقات المجتمع على اختلاف شرائحها؛ حيث يكثر فيها اقتران اللفظ والمعنى أو الشعور والتعبير؛ كذلك تهدف إلى دراسة الواقع الجمالي الذي يحدثه هذا العمل الأدبي في المتلقي وردود فعله إزاءه، حين يتأمله ويتفكّر فيه؛ ويتّبع المقال التحوّلات والتطوّرات التي يتداولها المتلقي أو المستمع.

الكلمات الدليلية: الخطاب الأدبي، المقامة، المبدع والمتلقي.

*.عضو هيئة التدريس بجامعة تربيت مدرس – أستاذ مساعد.

**. عضو هيئة التدريس بجامعة طهران، فرع قم – أستاذ مساعد.

***. طالب الدكتوراه بجامعة تربيت مدرس

التنقيح والمراجعة اللغوية: د.حسن شوندى

Farhangnia2002@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٧/٢٠هـ. ش

تاريخ القبول: ١٣٩٠/٧/٢٩هـ. ش

المقدمة

كان الخطاب في البلاغة القديمة مجرّد وسيلة يعبّر بها عن الفكرة، ولكن كان ينظر إليه باعتباره كيانا مستقلّا، يحمل خصائصه الذاتية، ويظهر ذلك في الرسالة (النص) الصادرة من الكاتب إلى المتلقّي.

يستمد مفهوم الخطاب قيمته النظرية، وفاعليته الإجرائية من كونه يقف راهنا في مجال النقد الأدبي الحديث في نقطة تقاطع/تلاقي بين تحليل النصوص والإجراءات التطبيقية التي تتطلبها عمليات التحليل، والأعمال الأدبية الإبداعية بصفة عامة باعتبارها نظاما مغلقا لا يحيل إلاّ على نفسه. بل إنّ مفهوم الخطاب قديعود بنا أدراجا إلى ما هو أعمّ من اعتباره مجرد مفهوم إجرائي في تفكيك سنن النصوص ومرجعياتها، وذلك من خلال إعادة النظر في أنساق المعرفة النقدية التي اتخذت من النصوص التراثية سندا لها.

إنّ هذا المقال يسعى إلى دراسة الخطاب الأدبي في مقامات الهمذاني ويهدف إلى دراسة الواقع الجمالي الذي يحدثه هذا العمل الأدبي في المتلقي وردود فعله إزاءه، حين يتأمله ويتفكّر فيه؛ ويتّبع المقال التحوّلات والتطوّرات التي يتداولها المتلقي أو المستمع وفقا للمنهج الوصفي والتحليلي.

۱. الخطاب

ورد في معجم المصطلحات العربية الخطاب، الرسالة (Letter)، نص مكتوب ينقل من مرسل إلى مرسل إليه، يتضمن عادة أنباء لا تخصُّ سواهما. ثم انتقل مفهوم الرسالة من مجرد كتابات شخصية إلى جنس أدبي قريب من المقال في الآداب الغربية – سواء أكتب نظما أو نثرا – أو من المقامة في الأدب العربي. (مجدي، وهبة؛ والمهندس كامل، ۱۹۸۴م: ۹۰)

أما في المعاجم الأجنبية فإن الخطاب «مصطلح ألسني حديث يعني في الفرنسية (Discourse)، وفي الإنجليزية (Discourse)، وتعني حديث، محاضرة، خطاب،

خاطب، حادث، حاضر، ألقى محاضرة، وتحدث إلى.» (إلياس انطون، ١٩٧٢م: ١٩١)

وهناک علاقــة قوية جدا بين الخطاب والنص. «فالخطــاب مجموعة من النصوص ذات العلاقات المشــترکة أى أنه تتابع مترابط من صور الاستعمال النصى يمکن الرجوع إليــه فى وقت لاحق، وإذا کان عالــم النص هو الموازى المعرفــى للمعلومات المنقولة والمنشطة بعد الاقتران فى الذاکرة من خلال استعمال النص فإن عالم الخطاب هو جملة أحــداث الخطاب ذات العلاقات المشــترکة فى جماعة لغوية أو مجتمع ما ... أو جملة الهموم المعرفية التى – جرى التعبير عنها فى إطار ما.» (دى بوجراند، ١٩٩٨م: ٦)

يبــدو أنّ أنواع الخطاب فى الأدبيات المعاصرة قد تمّ اســتبعادها لحســاب عمومية الخطاب وإخضاعه لمنطقٍ لغوى ومنهج تحليلى واحد؛ وفى العمومية تخفى الخصوصية؛ فقد اتجهت المدارس اللغوية المعاصرة نحو الشــکل دون المضمون؛ وبالتالى لم تُعنَ إلّا بالتراکيب والمضمون؛ المضمون من حيث هو مضمون، دون تخصيصه بدينى، أو فلسفى، أو أخلاقــى، أو قانونــى، أو تأريخى، أو اجتماعى سياســى، أو أدبــى فنّى، أو إعلامى معلوماتى، أو علمى منطقى؛ فالخطاب أصوات ونبرات، أکثر منه معانى ودلالات، وتترک الدراســات اللغوية المعاصــرة أنواع الخطاب إلى ميادينها خارج علم اللســانيات العامّ؛ فالخطاب الدينى جزء من الفکر الدينى، والخطاب الفلســفى أحد موضوعات الفلســفة، والخطاب الأخلاقى موضوع من موضوعات الأخلاق، والخطاب القانونى جزء من منطق القانون، والخطاب التأريخى يدخل فى فلســفة التأريخ، والخطاب الأدبى الفنّى جزء من علوم النقد، فأنواع الخطاب فى اللســانيات المعاصرة تدخل فى علومها الخاصّة، وليس فى علم اللسانيات نظرا لسيادة النزعة الشکلية عليه؛ فمن الواضح أنّ علم اللسانيات قد استقلّ بنفسه عن باقى العلوم الإنسانية، وأصبح الخطاب فيه خطابا لغويا خالصا بصرف النظر عن مضمونه وموضوعه وقصده وباعثه.

٢. عناصر الخطاب

ليس هناک خطاب إلّا يدور فيه هذه العناصر، وهى:

أ. المبدع

إنّ المبدع يمتلک المقدرة على نقل الأفکار فی أشــکال وطرق متنوّعة، وعليه فإنّ الخاصيــة اللغوية يمکن أن تثيــر انفعالات متعدّدة ومتميزة تبعا للســياق الذی تردُ فيه، وينتج عن ذلک أنّ نفس الانفعال يمکن أن نثيره بوسائل أسلوبية متعدّدة، وهکذا يکون ترکيب الأســلوب وما ينتج عنه من أثرٍ انفعالی مطابقــا لخاصية الدوالّ والمدلولات فی الدراســة اللغوية، وبهذا تمتلک الأســلوبية ســبلها الخاصّة بها مثلما للغة الخطاب هذه السبل. (عبد المطلب، ۱۹۹۴م: ۲۲۱)

يؤکــد بارت «أن الکتابة هی فی واقعها نقض لکل صــوت کما أنها نقض لکل نقطة بدايــة (أصل)، وبذا يدفع بــارت المؤلف نحو الموت، بأن يقطــع الصلة بين النص وبين صوت بدايته، ومن ذلک تبدأ الکتابة التی أصبح بارت يسميها بالنصوصية (Textuality) بناء على مبدأ أن اللغة هی التی تتکلم وليس المؤلف. والمؤلف لم يعد هو الصوت الذی خلــف العمل أو المالک للغة أو مصدر الإنتاج، ووحدة النص لاتنبع من أصله ومصدره، ولکنها تأتی من مصيره ومســتقبله، ولذا يعلن بارت بأننا نقف الآن على مشــارف عصر القارئ. ولا غرابة أن نقول إن ولادة القارئ لابد أن تکون على حســاب موت المؤلف وبذا يحســم بارت الصراع بين العاشــقين المتنافســين على محبوب واحد فيقتل رولان بارت منافســه ليستأثر هو بحب معشــوقه (النص) وينتصر القارئ على المؤلف، ويخلو الجو للعاشــق کی يمارس حبه مع محبوبه الذی لايشارکه فيه مشارک. وتتحول العلاقة بين المؤلف والنص من علاقة بين أب وابنه على وجود الابن، إذ تتحول إلى علاقة ناسخ ومنســوخ أی أن المؤلف لايکتب من اللغة التی هی مستودع إلهامه، ولا وجود للمصدر إلا من خلال النص، ولولا النص، ما کان المصدر.» (الغذامی، ۱۹۸۸م: ۷۱،۷۲)

ب. المتلقی (المرسل إليه)

بــدأ الاهتمــام المتزايد بالمتلقــی، وکان ذلک منذ ظهــور ما بعــد البنيوية (Post-structuralism) ''فقد أثار'' قتل البنيويــة للمؤلف، وتحويلها التواصل البرغماتی إلى

لعبة المنطق الشــكلى التركيبية، واعتبارها النص الأدبــى بنية مغلقة لا علاقة لها بالذات المتلفظة وبســياق التلفظ ... ردود فعل متباينــة لعل أبرزها تبلور خطاب نقدى يحتفى بالعلاقــة المتبادلة بين القارئ والنص. بحيث ينظر إلى القــراءة بما هو فعالية تعيد كتابة النص المرصود للقراءة. كما أن النظرية اللســانية ســاهمت بدورها فــى لفت النظر إلى المتلقى فهى تصادر على موضوعها هو النص، باعتباره ''مرســلة مشفرنة'' (Message Code) تنتقل عبر ســيرورة تواصلية من ''مرســل'' (Destinateur) إلى مرســل إليه (Destinataire) ويتعين على المرســل إليه أن يحل شــفرات تلك المرسلة، مما يعنى أن التواصــل لايتحقق إلا حين يتم حل الشــفرات هذا بذلك، يقضــى «المنهج العلمى بدارسة النص ليس انطلاقا من المرسل، أى المؤلف بل من زاوية المرسل إليه خاصة أى المتلقى.» (بندحدو، ۱۹۹۴م: ۴۷۲-۴۷۳)

وإن ما يميز المتلقى امتلاكه حاســة التوقع والانتظار، وكلما قدم له المبدع ما يخالف هذا التوقع وذاک الانتظار، فإنه يمتلک قمة البيان الأســلوبى الذى لايكون إلا مجموعة طاقــات وإمكانيات لغوية، والمبدع الفنان هو الــذى يمتلک ناصية هذه الطاقات بحيث لايكتفى بأداء المعنى وحده وبأوضح الســبل، وإنما يجب أن يكون الوضوح فى أجمل ثوب، بحيث يختار المبدع الشكل الملائم ليعبر عما يخالجه. (عبد المطلب، ۱۹۹۴م: ۱۹۷)

ج. السياق

إنّ الســياق عند جاكبسون هو «الطاقة المرجعية التى يجرى القول من فوقها، فتمثل خلفية للرسالة تمكن المتلقى من تفسير المقولة وفهمها. إنه الرصيد الحضارى للقول وهو مادة تغذيته بوقود حياته وبقائه... ولاتكون الرسالة بذات وظيفة إلا إذا أسعفها السياق بأسباب ذلک ووسائله... فلكل نص أدبى سياق يحتويه، ويشكل له حالة انتماء، وحالة إدراک.... وهو سابق له فى الوجود. فالسياق أكبر وأضخم من الرسالة ... وموضع النص من الســياق مثل موضوع الكلمة من الجملة، فلا قيمة للكلمة من دون الجملة، مثلما أنه لا وجود للجملة من دون الكلمة.» (الغذامى، ۱۹۸۸م: ۸-۱۱)

إن «الضابط فی کل قراءة هو الســياق فالمعرفة التامة بالسياق، شرط أساس للقراءة الصحيحــة، ولايمكــن أن نأخذ قراءة ما على أنها صحيحة إلا إذا كانت منطلقة من مبدأ السياق؛ لأن النص توليد سياقی ينشأ عن عملية الاقتباس الدائمة من المستودع اللغوی ليؤسس فی داخله شفرة خاصة به تميزه کنص، ولکنها تستمد وجودها من سياق جنسها الأدبی، والقارئ حر فی تفسير الشفرة وتحليلها، ولکن مقيد بمفهومات السياق.» (المصدر نفسه: ٧٨)

٣. أنواع الخطاب

تتعدد أنواع الخطاب العربی وتختلف باختلاف مرجعيتها، فهی ثلاثة:

أ. الخطاب القرآنی

إنّ الخطاب القرآنیّ خطاب إلهی، مطلق ولا نهائیّ فی دوالّه ومدلولاته، وهو رســالة ربّانية لجميع الناس دون الانتصار إلی صفة طائفية أوجغرافية أوشــعوبية معينة:﴿يا أيها الناس إنّا خلقناکم من ذکرٍ وأنثی وجعلناکم شــعوبا وقبائل لتعارفوا إنّ أکرمکم عند الله أتقاکم إنّ الله عليم خبير﴾ (الحجرات: ١٣)

إنّ الخطــاب القرآنــی لانهائی الــدال والمدلول أو التركيب، هــو «خطاب يميل إلی مرجعية ثلاثية، فهناک مرجعية الدال، ويكون النص علی مثال مرســله. وهناک مرجعية المدلول، ويكون النص فيها علی مثال متلقيه. وهناک أخيرا، مرجعية النص نفســه علی نفســه ويكون النص فيها دالا ومدلولا خالقا لزمنــه الخاص ودائرا مع زمن المتلقين فی کل العصور، وسمة القراءة فی کل ذلک، أن کل واحدة من هذه المرجعيات تستقل بذاتها وتطلب الأخری فی الوقت ذاته.» (عياشی، ١٩٩٠م: ٢٢٠)

ب. الخطاب الإيصالی

إن عمليــة الإيصال لاتکون إلا بوجود الأقســام الثلاثة: المرسِــل، والمرسَــل إليه (المتلقــی)، والرســالة؛ قد ذهبت بعض الدراســات الحديثة، إلی دراســة هذا النوع من الخطاب تحت اســم «La Pragmatique'' النفعية أو ''التداولية''، وهذه الدراسات کما

تقول ''فرانســواز آرمينغو'': تدرس «اللغة ظاهرة اســتدلالية، وإيصالية واجتماعية فى الوقت نفسه.» (عياشى، ٢٠٠٢م، ١٤١)

يعنى التداوليون بالاقتراب من الخطاب كموضوع خارجى، أو شــىءٍ يفترض وجود فاعل منتج له، وعلاقة حوارية مع مخاطب أومرسَــل إليه؛ ومن الناحية الألســنية، فإنّ فكــرة الفاعل ضرورية لمتابعــة تحوّلات اللغة فى الخطاب؛ فليســت اللغة نظاما وحيد الاتجاه، ولا الفاعل المتكلم وحدة شخصية، أو فردا معروفا فى ممارسته القولية، بالرغم من أنّهما يمثّلان الأســاس الضرورى لنظرية اللغة والأســلوب؛ ففــى علم اللغة نجد أنّ تصــوّر الفاعل المنتج للخطــاب تقترن به ملاحظة حضوره فى هذا الخطاب ذاته، فالفعل الفــردى لتملُّكِ اللغة يدخلُ المتكلــمَ فى كلامه، وهذا اعتبار يعَــدُّ جوهريا فى تحليل الخطاب، إذ أنّ الخطاب هو المكان الذى يتكوّن فيه فاعله، ومن خلال هذا الخطاب فإنّ الفاعل يبنى عالمه كشىء ويبنى ذاته أيضا. (فضل، ١٩٧٨م: ٩٠)

ج. الخطاب الإبداعى

يقوم الخطاب الشــعرى الإبداعى على ستة عناصر كما حددها جاكبسون تغطى كافة وظائف اللغة بما فيها الوظيفة الأدبية. فلقد وجد أن السمة الأساسية التى من أجلها وجد النص هى الاتصال، هذا ويأخذ النص ســماته الخاصة من خلال تدرج وظائف عناصر الاتصال، والتى فصلهما جاكبســون فى نظرية الاتصال (Communication theory)، وليس من خلال احتكاره لواحدة منها. (عياشى، ١٩٩٠م: ٢١٨)

۴. الخطاب الأدبى

إنّ البحث فى الخطاب الأدبى وصلته بالنقد اســتحوذ على اهتمامات دارســى اللغة والأدب منذ منتصف القرن العشرين، بفضل ما قدمته الحقول المعرفية الجديدة كاللسانيات والأسلوبية والسيميائية من مصطلحات وأدوات إجرائية، أسهمت فى مقاربة الأثر الأدبى بعيــدا عن المقولات النقدية التى كانت مســتعارة مــن كل الحقول إلا حقل الأدب، «أنّه صياغة مقصورة لذاتها، وصورة ذلك أنّ لغة الأدب تتميز عن لغة الخطاب العادىّ بمعطى

جوهری، فبینما ینشـأ الکلام العادیّ عن مجموعة انعکاسات مکتسبة بالمران والملکة، نری الخطاب الأدبی صوغ للغة عن وعی وإدراک، إذ لیسـت اللغة فیه مجرّد قناة عبور الدلالات، إنّما هی غایة تسـتوقفنا لذاتها، وبینما یکون الخطاب العادی شفّافا، نری من خلاله معناه ولا نکاد نراه فی ذاته، نجد الخطاب الأدبیّ علی عکسـه ثخنا غیر شـفّاف یستوقفنا هو قبل أن یمکننا اختراقه، فالخطاب العادیّ منفذ بلوری لا یقوم حاجزا أشعّة البصر، بینما الخطاب الأدبی حاجز بلوری تصدّ أشـعّة البصر عن اختراقاته.» (المسـدّی، ۱۹۸۲م: ۱۱۲)

إنّه یمکن لنفسـه العمل علی اللغة المألوفة لیخلـق منها لغة جدیدة غیر مألوفة، کما تقول «جولیا کریسـتیفا» فی الحدیث عن الخطـاب الأدبی: «إنّ الخطاب الأدبی یتطلّع دوما لأن یجعل اللغة تنتقل فی انزیاحها وتحوّلاتها الجدیدة إلی مستوی أرفع ممّا کانت علیه من قبل، إنّه یهدم العادة، لکن حقیقة هدمه بناء.» (کریستیفا، ۱۹۹۱م: ۶۱)

د. مقامات الهمذانی

المقامات جمع المقامة، وهی اسم للمجلس أو للجماعة من الناس؛ وسمِّیت الأحدوثة من الکلام مقامة؛ لأنّها تُذکر فی مجلس واحد یجتمع فیه الناس لسـماعها، وهی ضرب من الحکایة القصیرة التی یرویها راو ویقوم ببطولتها رجل صاحب حیلة ودهاء، ویسعی لتحصیـل رزقه مـن خلال فصاحته وبیانـه ودهائه؛ ولها غایة لغویة أدبیة. (المقدسـی، ۱۹۶۰م: ۳۶۰)، وقیـل إنّهـا حدیث أدبی بلیغ؛ وهی أدنی إلـی الحیلة منها إلی القصة؛ فلیـس فیها من القصة إلّا ظهـر فقط؛ أما هی فی حقیقتها مخیلة یصرفنا بها بدیع الزمان وغیـره لنطلع من جهـة علی حادثة معینة، ومن جهة ثانیة علی أسـالیبب أنیقة ممتازة. (ضیف، لاتا: ۹)

إنّ لبدیع الزمان الهمذانی فضل السبق فی المقامات؛ فهو أول من أعطی کلمة المقامة معناهـا الاصطلاحیّ بین الأدباء، إذ عبّر بها عن مقاماتـه المعروفة وهی جمیعها تصوّر أحادیـث تُلقی فی الجماعات، وهو عادة یصوغ هذا الحدیث فی شـکل قصص قصیرة یتأنّق فی ألفاظها وأسالیبها، ویتّخذ لقصصه جمیعا راویا واحدا هو عیسی بن هشام، کما

يتخذ لها بطلا واحدا هو أبوالفتح الإسكندريّ الذى يظهر فى شكل أديب شحّاذ، لايزال يروّغ الناس بمواقفه بينهم وما يجرى على لســانه من فصاحة أثناء مخاطباتهم. (المصدر نفســه: ٨) فالبطل ذو خبــث وحيلة؛ يمارس جميع المهن التــى يحترفها الناس من أجل الكدية وكسب المال.

لقدتلــقى نقاد كثيرون المقامات بوصفها نصوصا قصيرة مســتقلة فى قالب المقامة، ولم تكن المقامات فى حقيقتها نصوصا مستقلة، بل نصا وخطابا متصلا؛ ولذا فإنّ التلقّى النقدى للمقامات أغلق عليها دائرة ضيقة، ولم يمكِّن فضاءها السردى فى نسيجها الروائى وخطابها الإبداعى، إلّا عندما قيض الله لها دارسين يدركون بأنّ للنص نسيج ملتفّ وممتدّ يتجاوز حدود الكتابة أو النطق، ويخترق الفضاءات الخفية والعصية، وهى فضاءات النسق الثقافى، وهنا أشير إلى ما أنجزته البنيوية التأويلية عندما أتاحت بعض تطبيقاتها الغربية عبد الفتاح كليطو مثلا أن تجعل من النص مركزا للتأويل. (الكعبى: ٢٠٠٥م، ١١٤)

أفاد بديــع الزمان الهمذانى (ت ٣٩٨) من موروث الكديــة ومن الموروث الحكائى العربــى فى إبداع نوع ســردى جديد أســماه المقامة، إذ طوّر بديع مدلــول هذه اللفظة وجعلها تدلّ على بنية ســردية مســتحدثة تتخذ الخبر إطارا لها، ولكنها تخرج عن بنية الخبر التقليدية. (المصدر نفسه: ١١٥)

وضعت المقامة فى شكل حوار قصصى، وهو حوار يمتد بين عيسى بن هشام الراوى وأبى الفتح الإســكندرى البطل، فهى (المقامة) «معــرض قصصى يملأه الكاتب بالبراعة الأسلوبية التى تبين عن ملكته اللسانية وتستدرّ عطف الناس على بطله المغترب بالرغم من فصاحة لسانه وروعة بيانه من جهة أخرى.» (مسعود جبران، ٢٠٠٤م، ج١: ٤٥٥)

ليست المقامة نوعا سرديا منغلقا على نفسه. فاستجابت المقامة منذ نشأتها وتطوّرها فى عصور مختلفة لتفاعل نصى كوّن ما يمكن أن يشكّل ركيزة أساسية فى علاقة المبدع بالمتلقى (Code) نســميه القانون الأدبيّ أو الثقافى (Literature)، شكّل التفاعل النصى فى المقامات انفتاحا على أجناس وأنواع ســردية وشعرية، لعلّ من أهمّها الخبر والشعر والرحلــة والمناظــرة والوصية والمأدبــة والألغاز والأهاجى اللغوية إلــى جانب القرآن

الكريم، والأحاديث الشريفة والأمثال. (الكعبى، ۲۰۰۵م: ۱۳۶)

«إنّ المقامة تكون حفلة دائرية لثلاثة متكلمين، وثلاثة مستمعين. فالدائرة تنطلق من أبى الفتح الإسكندرى لتنتهى عند المتلقّى الثالث، وقد توسّل بديع الزمان بالخبر كى يضفى قبولا شرعيا لمقاماته عند نقّاد الثقافة الرسمية، وروّاد الثقافة العالمية. فهو يريد أن تكتسب مروياته مفهوم "النص" المعترف به.» (كليطو، ۱۹۸۲م: ۶۰)

اختار بديع الزمان المجلس إطارا مكانيا تدور فيه مناظرته. فعلى سبيل المثال فى المقامة المطلبية، تتمحور هذه المناظرة بين جماعة لهم وجوه مشرقة وأخلاق مرضية وبين أبى الفتح الإسكندرى، وهو شابّ قصير؛ فالبطل يرغب فى الإدلاء بدلوه ليظهر تفوّقه على الآخرين: «فأخذنا نتجاذب أذيال المذاكرة، ونفتح أبواب المحاظرة، وفى وسطنا شابّ قصير من بين الرجال، لا ينبس بحرف، ولا يخوض معنا فى وصف، حتى انتهى بنا الكلام إلى مدح الغنى وأهله وذكر المال وفضله، فكأنّما هبّ من رقدة أو حضر بعد غيبة، وفتح ديوانه وأطلق لسانه، فقال: صه، لقد عجزتم عن شىء عدمتموه، وقصّرتم عن طلبه فهجّنتموه، وخُدِعتم عن الباقى بالفانى، وشُغِلتم عن النائى بالدانى»، إلى حيث يقول: «والله لولا صيانة النفس والعِرض، لكنتُ أغنى أهل الأرض، لأننى أعرف مطلبين: أحدهما بأرض طرسوس، تشره فيه النفوس.» (الهمذانى، ۲۰۰۲م: ۲۴۶،۲۴۷) إلى حيث يقول: «فلمّا أن سمعنا ذلک أقبلنا عليه، وملنا إليه، وأخذنا نستعجز رأيه فى القنوع بيسير المكاسب، مع أنه عارف بهذه المطالب.» (المصدر نفسه: ۲۴۸)

فقد شكّل بديع بطله المكدى من تراث المكدين، والشطار، والصعاليک، والمعوزين. فلم تخرج ملامح بطله فى مقاماته «عن ذلک الرجل الذكى البليغ، حاضر البديهة، واسع المعرفة، غزيرها، يأخذ من كلّ علم بطرف، وربّما بنصيب وافر، حاضر النكتة، عميق السخرية، واسع الحيلة، قادر على التشكل، يجيد التخفّى، بضاعته فى الأغلب الأعمّ لسانه، يجيد النظم والنثر، وهما وسيلته إلى الكدية، قلّب له الدهر ظهرَ المجنّ، فإذا هو غنى مفتقر.» (السعافين، ۱۹۸۷م: ۱۵۷)

هـ . خصائص سياق المقامات

يجد المرء فى أى مســـار تواصلىّ، باثّا (مرسلا)، ورسالة ومرسلا إليه (متلقّيا). ففى مقامات بديع الزمان يكون المرسِــل والمرسَل إليه حاضرَين فى النص، ليس باعتبارهما قطبَــى فعل التلفظ، بل منظــورا ذليهما على أنّهما دوران فاعليان مــن أدوار اللفظ؛ فإنّ سياق خطاب مقامات الهمذانى يتشكّل من المتكلّم والمستمع والزمان والمكان والمقام؛ والمحــاور هذه تؤدّى دورا فعالا فى تأويل الخطاب؛ فالمرســل هوالــذى ينتج القول؛ والمتلقى هو المســتمع أو القــارئ الذى يتلقّى القول؛ والحضور هم مســتمعون آخرون يســاهم وجودهم فى تخصيــص الحدث الكلامــى؛ والمقام هو زمان ومــكان الحدث التواصلى، وكذلک العلاقات الفيزيائية بين المتفاعلين بالنظر إلى الإشــارات والإيماءات وتعبيرات الوجه.

و. الخطاب الأدبى فى مقامات الهمذانى

القارئ (المتلقى) لايكاد يلامس العمل الأدبى (المقامة)، حتى ينبرى له بكل أحاسيسه، وأفــكاره، وأرصدته الثقافية، وتجاربه الذاتية؛ فيصير هــذا القارئ بالضرورة تمتزج فيه جماليــات تلقٍّ متراكمة، لانكاد نميــز فيها الإعجاب من المتعة، والرفض من الحذر، كما يصير هذا القارئ مســتعدّا لمواصلة هذا العمل الأدبى بإبداع ثانٍ جلىّ أو خفىّ، يتمكن من أن يســتفرغ فيه بواطن ذاته.على ســبيل المثال؛ قد ورد فى المقامة المطلبية «حدّثنا عيسى بن هشام، قال: اجتمعت يوما بجماعة كأنّهم زهر الربيع،... بوجوه مضية، وأخلاق رضية، قدتناسبوا فى الزىّ والحال، وتشابهوا فى حسن الأحوال، فأخذْنا نتجاذب أذيال المذاكرة، ونفتح أبواب المحاضرة، وفى وســطنا شــابّ قصير مــن بين الرجال، محفوف السِّبال، لاينبس بحرف، ولايخوض معنا فى وصف.» (الهمذانى، ٢٠٠٢م: ٢٤٦)

إنّ الدلالة الضمنية المســتخرجة من هذه العبارات تفيد بأن المتلقى يرتاب فى واقع البطل "أبى الفتح الإســكندرى"، فى هذا العرض القصصى؛ وســبب الارتياب أو بعبارة أخرى الاحتيار؛ هو صمت البطل؛ أوعدم التفوّه بكلمة واحدة؛ فى الحقيقة إن المتلقى فى شــکّ من هذا: هل البطل خطيب متفوّه حاذق، يصمت فى موضعه، ويتكلم حيثما يفيد؟

أو هل هذا الصمت من جهله وعدم التفهم عمّا يجرى حوله؟ لاشکّ أن هذا الصمت خير وسـيلة تمسّـک بها البطل ليلفت انتباه الآخرين إليه؛ فيدلى بدلوه فى الوقت المناسب؛ ويقوم بالاحتيال والكدية؛ فيمكن القول إنّ البطل "أبى الفتح الإسكندرى"؛ قام بالصمت بالقدر المناسـب، والوقت المناسب، وللهدف المناسب؛ ليحثّ متلقّيه التفكر ومزيد النظر فى شأنه.

ثمّ يقول بديع الزمان: «حتى انتهى بنا الكلام إلى مدح الغنى وأهله؛ وذكر المال وفضله؛ وأنّـه زينة الرجال وغاية الكمال؛ فكأنّما هبّ من رقدة، أو حضر بعد رقدة؛ أوحض بعد غيبة؛ وفتح ديوانه وأطلق لسـانه؛ فقال: صه، لقد عجزتم عن شـىء عدمتموه؛ وقصّرتم عن طلبه، فهجّنتموه؛ وخُدعتم عن الباقى بالفاني؛ وشُـغِلتم عن النائى بالدانى.» (المصدر نفسه: ۲۴۷) فتمرّ الأحداث من خلال عينى عيسى وإدراكه، بما يعنى أنّ اهتمامات عيسى وميوله وخبراته فى الحياة، إضافة إلى المواقع الجسمانية التى يتخذها بالنسبة لما يرى، هى المؤثِّرات التى تحدّد صور ودلالات ما يرى بشكل مبدئى؛ إنّ رؤية عيسى الإدراكية والمفهومية هى القناة التى يمرّ منها المشهد السردى إلى عينَى وإدراک المتلقى.

يقول عيسـى فى المقامة القريضية: «فجلسـنا يوما نتذاكـر القريض وأهله وتلقاءنا شـابّ قد جلس غير بعيد ينصت وكأنّه يفهم، ويسـكتُ ولايعلم.» (الهمذانى: ۲۰۰۲م: ۵) حدّد الراوى ملامح بصرية للمشـهد السردى؛ إذ يمكن أن نرى رفقة تجلس فى حانوت تتبادل النقاش وفى موازاتها يجلس شـابّ لاينتمى لحلقتهم وتبدو عليه سـمات تلفت النظر، الذى حيرته علامات معينة تدلّ على الشـىء ونقيضه. إنّ الشابّ يبدو فى جلسته وإنصاتـه كمـن يتابع عن فهم ما يقولون، وهو فى الوقت نفسـه صامت بما يعدّه الراوى علامة على الجهل، وهكذا ينطرح من خلال رؤية الراوى سؤال عن هوية الجالس أمامهم، ذلک التساؤل المنطلق من بعدى الرؤية الفيزيقى والمفهومى للراوى، الذى يؤسّس الجزء الأوّل فى بنية معظم المقامات. فعيسى يرى أشياء، وينفعل بها من موقعه المادّى، وأيضا من خلال مفاهيمه وخبراته واهتماماته، تلک الأشـياء ترسم أبعاد الوسط الفيزيقى الذى تدور فيه الأحداث. (بكر، ۱۹۸۸م: ۶۶)

ورد فی مقامة الأزاذية: «حدّثنا عيسی بن هشام، قال: كنتُ ببغداد وقت الأزاذ[١]، فخرجتُ أعتام[٢] من أنواعه لابتياعه، فسرتُ غير بعيد إلی رجل قد أخذ أصناف الفواكه وصنّفها، وجميع أنواع الرطب وصفّفها، فقبضتُ من كلّ شیء أحسنه وقرضتُ من كلّ نوع أجوده، فحين جمعتُ حواشی الإزار[٣] علی تلک الأوزار، أخذتْ عيناى رجلا قدلفّ رأسه ببرقع حياء، ونصبَ جسدَه، وبسط يدَه، واحتضن عياله، وتأبّط أطفاله.» (الهمذانی، ٢٠٠٢م: ١٠-١١) ينتقی الراوی من كلّ الجزئيات، وهيئتها، وألوانها، وأحجامها، وأوزانها، وطبائعها ما يعبّر عن وقوع الحدث فی هذا المكان (بغداد)، وما يرسم صورة له، وهذا الانتقاء أوالاختيار هو الذی يبرز شخصية الراوی ويحدّد معالمه؛ واختيار الراوی لهذا الجزء من الحدث دون ذاک أو لهذا المشهد دون المشهد الآخر له دوافع عديدة منها: الرغبة فی التأثير فی المخاطب، ومنها الرغبة فی إتقان الحبكة حتّی تكون أكثر جمالا، ومنها الرغبة فی إتقان الحبكة حتی تكون أكثر جمالا، ومنها الرغبة فی النقد وإبراز اللقطات المؤلمة أو التی يرغب الراوی فی نقدها، أو غير ذلک، لكن كلّ ذلک يتمّ بطريقته الخاصة وحسب ذوقه الخاصّ.

فيكمّل القول فی المقامة الأزاذية: «واحتضن عياله وتأبّط أطفاله، وهويقول بصوت يدفع الضعف فی صدره والحَرَض فی ظهره.

ويلی علی كفّين من سويق[٤]	أو شحمة تُضرَب بالدقيق
أو قصعة تُملَأَ من خِرديق[٥]	يفثأ عنّا سطوات الريق۶
يقيمنا علی منهج الطريق	يا رازق الثروة بعد الضيق
سهِّل علی كفّ فتی لبيق	ذی نسب فی مجده عريق

١. نوع من التمر.

٢. الاعتيام: الاختيار أی خرجتُ من المدينة لاختيار نوع من أنواع هذا التمر.

٣. الإزار: الملحفة.

۴. السويق: جريش الشعير والقمح بعد قليهما قليا خفيفا فلا ينعم طحنهما.

۵. الخرديق: المرقة، ويريد مرقة فتّ بها الخبز حتی يكون ثريدا.

۶. فثأ القدر: سكن غليانها، والسطوات جمع السطوة وهی الصولة من الماء كثرته، والريق: ماء الفم.

یهــدی إلینــا قــدم التوفیــق ینقذ عیشــی من ید الترنیق۱

قال عیسی بن هشام: فأخذتُ من الکیس أخذة ونِلتُه إیاها، فقال:

یــا مــن عنانــی بجمیــل برّه أَفْــضِ إلی الله بحســن ســرّه

واســتحفظِ اللهَ جمیل ســتره إن کان لا طاقــة لی بشــکره

فالله ربّی من وراء أجره»

(المصدر نفسه: ۱۱-۱۲)

«قال عیسی بن هشام: فقلتُ له إنّ فی الکیس فضلا، فابرُزْ عن باطنک، أَخرجْ إلیک عن آخره؛ فأماط لثامه فإذا والله شــیخنا أبوالفتح الإسکندری، فقلتُ: ویحک، أیُّ داهیة أنتَ، فقال:

فقَــضِّ العمــر تشــبیها علــی النــاس وتمویهــا

أری الأیــام لاتبقــی علــی حــال فأحکیهــا

فیومــا شــرُّها فــیَّ ویومــا شِــرَّتی۲ فیهــا»

(المصدر السابق: ۱۲-۱۳)

تُعَدّ طبیعة العلاقة بین عیســی والإســکندری أهمّ العناصر الفاعلة فی رســم صورة الإسکندری، تلک العلاقة یمکن مع قلیل من الاختزال اعتبارها علاقة الباحث بالهدف؛ عیسی یحدِّد غایته فی المقامات بالأدب وفنونه، بینما یمثِّل الإسکندری ذروة المتاح له ویقوم من خلال اســتعراض قدرته البیانیة بالاحتیال علی الناس. فقدرته الأدبیة وتلوّنه شکلا وموضوعا یمثِّلان صورة الإسکندری فی فضاء المقامات.

النتیجة

من النتائج التی توصّلتْ إلیه المقالة:

۱. إنّ الخطّة الرئیســة التی تبرّر دخول المقامــات فی أنواع الخطابات هی اللقاءات

۱. الترنیق: التکدیر وضعف الأمر.

۲. شِرَّتی: نشاطی وخِفَّتی فی إعداد ما یدفع بؤسها عنّی.

المتكرّرة بين الراوى عيسى بن هشام والبطل أبى الفتح الإسكندرى، الاستطرادات الخطابية التى تلفت النظر إلى الخطاب. فالراوى هو الذى يبحث عن الأدب وهو العارف بمهمة حكاية الأحداث والمواقف المسرودة، فيواجه البطل وهو شحّاذ محتال يملك جوامع الكلم من شعر ونثر، والخطاب تعبير عن قدرته البيانية وشخصيته المتغيرة حسب الأحداث.

٢. إنّ نوعية خطاب الشخصيات الرئيسة فى المقامة هى نتيجة تفاعلهم مع الأحداث الموجودة التى يعيشونها، مما يؤدّى إلى ردود أفعال ملموسة من صورة الشخصيات من بداية المقامة إلى نهايتها؛ فالفقر، والحرمان، وكثرة العيال، والأوضاع المعيشية السائدة آنذاک قد صوّر فى شخصية الأبطال نوعا من الحركية سعيا إلى تغيير الوضع الدنىء الذى وصلوا إليها؛ وتبدو ملامح هذه الحركية فى خطاب الأبطال وعن طرق مختلفة، كالسعى والترحال الذى أكسب شخصية الإسكندرى ثروة من المعارف والمهارات والمال.

٣. إنّ البحث فى الخطاب الأدبى وصلته بالنقد استحوذ على اهتمامات دارسى اللغة والأدب منذ منتصف القرن العشرين، بفضل ما قدمته الحقول المعرفية الجديدة كاللسانيات والأسلوبية والسيميائية من مصطلحات وأدوات إجرائية، أسهمت فى مقاربة الأثر الأدبى بعيدا عن المقولات النقدية التى كانت مستعارة من كل الحقول إلا حقل الأدب؛ يوجه البطل الإسكندرى خطابه إلى المخاطبين ليدغدغ مشاعرهم وأحاسيسهم، إنّه هو المرسِل (المبدع) ويحاول إسماع المرسَل إليه (المخاطب أو المتلقّى) بواسطة الرسالة (الخطابة أو النص)؛ فهو يحسن التصرف فى قوله. فتارة يرفع به صوته وتارة يخفضه، وتارة يثقلُه؛ أمّا المتلقّى فمن الواجب أن يستعطفَ ويستمال إليه، لينصرف إلى تصديق المبدِع، فإمّا يتأثّر ويميل نحوه. فالخطاب كالسحر يمارسه على المتلقّين مستعينا بالسجع والتناغم الموسيقى للألفاظ والقدرة على اللغة. ومن خلال هذا الخطاب الأدبى يكثّف الجناس وغريب اللغة وقرض الشعر بطرافة الحيل، مرتديا حلّة من الظرف والفكاهة ومستخفّا بالقيم الأخلاقية كى لايدرک المتلقّى الخدعة؛ بيد أنّ الراوى عيسى بن هشام هو الذى يسعى إلى الكشف عن حيله وإشهاره للمتلقّين.

المصادر والمراجع

إلياس انطون، إلياس. ١٩٧٢م. *قاموس إلياس العصرى*. لاط. بيروت: دار الجليل.

بكر، أيمن. ١٩٨٨م. *السرد فى مقامات الهمذانى*. القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.

بندحدو، رشـيد. ١٩٩٤م(يوليو / سـبتمبر – أكتوبر / سـبتمبر). *العلاقة بين القارئ والنص فى التفكير الأدبى المعاصر*. مجلة عالم الفكر. م ٢٣. العددان الأول والثانى.

دى بوجرانـد، روبرت. ١٩٩٨م. *النص والخطاب والإجراء*. ترجمة تمام حسـان، الطبعة الأولى. عالم الكتب.

السعافين، إبراهيم. ١٩٨٧م. *أصول المقامات*. ط ١. بيروت: دار المناهل.

ضيف، شوقى. لاتا. *المقامة*. ط ٥. مصر: دار المعارف.

عياشي، منذر. ١٩٩٠م. *مقالات فى الأسلوبية*. لاط. سوريا: اتحاد الكتاب العرب.

عياشي، منذر. ٢٠٠٢م. *الأسلوبية وتحليل الخطاب*. ط ١. سوريا: مركز الإنماء الحضارى.

عبد المطلب، محمد. ١٩٩٤م. *البلاغة والأسلوبية*. ط ١. مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر.

الغذامى، عبدالله. ١٩٨٨م. *الخطيئة والتكفير*. ط ٤. القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.

فضـل، صلاح. ١٩٧٨م. *بلاغة الخطـاب وعلم النص*. لاط. الكويت: عالـم المعرفة. المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب

كريستيفا، جوليا. ١٩٩١م. *علم النص*. ترجمة فريد الزاهى. ط ١. المغرب: الدار البيضاء.

الكعبـى، ضياء. ٢٠٠٥م، *السـرد العربى القديم*. الأنسـاق الثقافية وإشـكاليات التأويل. ط ١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

كليطو، عبد الفتاح. ١٩٨٢م. *الأدب والغرابة*. لاط. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.

مالطى، فدوى. ١٩٨٥م. *بناء النص التراثى*. ط ١. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

المسدى، عبد السلام. ١٩٨٢م. *الأسلوبية والأسلوب*. ط ٢. تونس: الدار العربية للكتّاب.

مسـعود جبران، محمد. ٢٠٠٤م. *فنون النثر الأدبى فى آثار لسـان الدين بن الخطيب*. المجلدان. ط ١. بيروت: دار المدار الإسلامى.

المقدسى، أنيس. ١٩٨٩م. *تطور الأساليب النثرية*. لاط. بيروت: دار العلم للملايين.

الهمذانى، بديع الزمان. ٢٠٠٢م. *مقامات*. شرح محمد عبده. ط ١٠. بيروت: دار المشرق.

وهبـة، مجدى؛ والمهندس كامل. ١٩٨٤م: *معجم المصطلحات فـى اللغة والأدب*. ط ٢. بيروت: مكتبة لبنان.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى ـ العدد الثالث ـ خريف ١٣٩٠ش / أيلول ٢٠١١م

دراسة الترجمات التفسيرية الفارسية للقرآن الكريم ونقدها

على حاجى خانى*

الملخص

إنّ الترجمة التفسيرية هى الترجمة التى لاتهتمّ بالنصّ الأصلى اهتمام الترجمة الحرفية الشديد به، الأمر الذى يؤدّى إلى وصف النصّ المترجم بشكل ناقص لايحقق المطابقة المطلوبة معه. يتعرض هذا المقال لدراسة الترجمات التفسيرية للقرآن الكريم ونقدها حيث يتناول هذه الترجمات فى بعض الآيات القرآنية المنتخبة على أساس المحاور التالية: ١. مطابقة الترجمة مع النصّ القرآنى. ٢. الحذف والتقدير فى الترجمة. ٣. ترجمة أدوات التؤكيد. ۴. مسألة توحيد الترجمة.

الكلمات الدليلية: القرآن الكريم. الترجمات التفسيرية. مطابقة الترجمة. الإضافات التفسيرية.

---

*. عضو هيئة التدريس بجامعة تربيت مدرس
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.مهدى ناصرى
Hajikhan1347@yahoo.com
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٧/١٤هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩٠/٧/٢٧هـ. ش

المقدمة

تختلف الترجمات الفارسية للقرآن الكريم باختلاف المنهج الذى يعتمده المترجم، فمن نافلة القول أنّ معظم الترجمات الفارسية للقرآن الكريم قديما وحديثا تعوّل على النصّ القرآنى بحيث يهتمّ أصحاب هذه الترجمات بالنصّ وترتيب الكلمات والعبارات كما هى فى اللغة المترجم منها. ولكن ليس هذا المنهج هو المنهج الوحيد للترجمات الفارسية للقرآن الكريم بل هناك نجد بعض الترجمات الفارسية للمصحف الشريف التى تعتمد على منهج آخر وهو منهج الترجمات التفسيرية. يحاول المترجم فى هذا المنهج لإيصال الفكرة دون الاهتمام بالعبارة، فيتصرف بها كما يشاء أو يقتضيه الحال؛ فلا يهتمّ المترجم فى هذا المنهج بالنصّ والعبارات فى اللغة المترجم منها بل ربما أخذ الفكرة من لغة الأصل ليطرحها بأسلوبه فى اللغة المترجم إليها، فيهتمّ أصحاب هذا المنهج بالفكرة دون مراعاة اللغة المترجم منها من حيث ترتيب المفردات والجمل، فيتجاوز المترجم فى هذا المنهج القيود والحدود التى تؤخذ فى الترجمة الحرفية والوفية إذ يسعى لنقل الفكرة دون ملاحظة الألفاظ، فيتصرف بالنصّ كما يراه مناسبا فى اللغة المترجم إليها.

فيما يلى ترد أسماء الترجمات التفسيرية للقرآن الكريم باللغة الفارسية – أى الترجمات الحرّة والمعنوية – وهى: ترجمة الأساتذة: مهدى الهى قمشه اى، على رضايى اصفهانى، ميرزا خسروانى، سيد على نقى فيض الإسلام، عبد المجيد صادق نوبرى، محمود ياسرى، على مشكينى، محمد صفوى، وطاهره صفار زاده.

دراسة الترجمات التفسيرية

يمكن دراسة خصائص هذه الترجمات فى المحاور التالية:

١. عدم المطابقة مع النص القرآنى.

٢. الحذف والتقدير فى الترجمة.

٣. ترجمة أدوات التؤكيد.

۴. توحيد الترجمة.

۱. عدم المطابقة مع النصّ القرآنی:

إنّ الترجمات التفسيرية لاتمتلک درجة عالية من المطابقة مع النصّ القرآنی إذ أنّها تعوّل على فهم المترجم للآيات، فإنّ المترجم فی هذا المنهج لايتقيد الا بالمعنی المتضمن فی النصّ فکأنه يقرأ النصّ الأصلی ثم ينقله بأسلوبه الخاصّ دون أن يأخذ بعين الاعتبار الالتزام بالنصّ القرآنی. فيقول نيومارک فی هذا السياق: «تعيد الترجمة الحرّة إنتاج المحتوى دون الأسلوب، أو المضمون دون الشکل للأصل، وتکون عادة إعادة صياغة أطول من الأصل، ما يسمّى (ترجمة ضِملُغوية/ضمن اللغة)، وهی غالبا إسهاب طنان ورنان، وليست ترجمة على الإطلاق.» (نيومارک، ۲۰۰۶م: ۶۸)

ولکی يتبين لنا بوضوح هذه الخصيصة لدى أصحاب الترجمات التفسيرية ومدى التزامهم بالنصّ القرآنی نقارن ترجمتهم مع بعض الترجمات غير التفسيرية: ﴿**وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ**﴾ (التين: ۱)

من الترجمات المطابقة للنص:

سوگند به انجير وزيتون. (حلبی، ۱۳۸۰ش) سوگند به انجير وزيتون! (رضايی اصفهانی، ۱۳۸۳ش) سوگند به انجير وزيتون (آيتی، ۱۳۷۴ش) سوگند به انجير وزيتون. (انصاريان، ۱۳۸۳ش)

ومن الترجمات التفسيرية:

سوگند به **آن کوه** انجير وزيتون **(سرزمين دمشق وبيت المقدس) آن جا که خاستگاه پيامبرانی بسيار بود** (صفوی، ۱۳۸۵ش) سوگند به انجير **ودرخت آن** وزيتون **ودرخت آن وبه دوکوه تين وزيتون در دمشق وبيت المقدس** (مشکينی، ۱۳۸۱ش) سوگند بانجير **(که ميوه بی‌هسته وبسيار سودمند است)** وسوگند بزيتون **(که هم ميوه است وهم نان خورش، واز آن روغنی بدست ميآيد که آن را با طعام وخوراک ميخورند.** (فيض الإسلام، ۱۳۷۸ش)

﴿وَطُورِ سِينِينَ﴾ (التين: ۲)

من الترجمات المطابقة للنصّ:

وسوگند به کوه سینا. (مجتبوی،١٣٧١ش) وسوگند به طور سینین (مکارم الشیرازی، ١٣٧٣ش) وطور سینا. (فولادوند، ١٣٨۴ش)

ومن الترجمات التفسيرية:

وسوگند به کوه سینا، **آن جا که خدا با موسی سخن گفت.** (صفوی، ١٣٨۵ش) وسوگند به کوه سینا **(کوهی که خدا با موسی در آن سخن گفت وتورات را بر قلب اودر یک قیام ممتد سه روزه از راه گوشش فروفرستاد).** (مشکینی، ١٣٨١ش) وسوگند بطور وکوه سینین **(که نام موضعی است، وحضرت موسی «علی نبینا وآله وعلیه السّلام» در آن کوه برسالت وپیغمبری مبعوث وبرانگیخته شد.)** (فیض الاسلام، ١٣٧٨ش) وقسم به طور سینا **که مقام مناجات موسی بن عمران است.** (یاسری، ١۴١۵ق)

﴿و هَذا الْبَلَدِ الْأَمِينِ﴾ (التين: ٣)

الترجمات المطابقة للنص:

واین شهر امن [وامان]، (فولادوند، ١٣٨۴ش) سوگند به این شهر ایمن، (آیتی، ١٣٧۴ش) وبه این شهر امن. (أنصاریان، ١٣٨٣ش)

الترجمات التفسيرية:

وسوگند باین شهر **(مکّه معظّمه)** که جای امن وآسودگی است **(وخاتم الانبیاء صلّی اللهّٰ علیه وآله در آنجا برسالت مبعوث گردید.)** (فیض الإسلام، ١٣٧٨ش) وقسم به همین شهر مکه **که مردم در اینجا باید از هر جهت در امان بوده به همدیگر اذیت وآزار نرسانند.** (صادق نوبری، ١٣٩۶ق) وسوگند باین شهر امن **(که در جاهلیّت واسلام هر ترسانی در آن در امان بوده است وامین یعنی مؤمن که هر کس داخل آن شود در امان است.)** (خسروی، ١٣٩٠ش) وسوگند به این شهر امن **وامنیّت بخش مکّه.** (صفار زاده، ١٣٨٠ش)

﴿لَقَدْ خَلَقْنَا الْانسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ﴾ (التين: ۴)

من الترجمات الوفية لهذه الآية:

که بیگمان ما انسان را در بهترین صورتی آفریدیم. (رهنما، ۱۳۴۶ش) همانا ما آدمی را به نیکوترین صورت بیافریدیم. (بروجردی، ۱۳۶۶ش) که به راستی ما انسان را به نیکوترین ساختار آفریدیم. (بهرام پور، ۱۳۸۳ش)

من الترجمات التفسيرية:

هر آینه آفریدیم ما انسان را در بهترین ترکیبی **که در میان جانداران با استقامت قامت، وتناسب صورت است.** (یاسری، ۱۴۱۵ق) **حقیقتا به قدرت کامله خودمان** انسان را به قد وقامت خوب وحسن صورت آفریدیم **به علم وکمال وعقل وفراست وفهم وشعور او را از سایر حیوانات تمیز دادیم هیچ حیوانی به شکل انسان ویا صورتی بهتر از انسان خلق نکردیم باید انسان به این نعمت‌ها شاکر شده با تحصیل صفات نیکوعلم وکمال باطن خود را آراسته کرده حقیقتا انسان باشد.** (صادق نوبری، ۱۳۹۶ق)

که به یقین ما انسان را در بهترین اعتدال واستقامت **(در جسم وروان)** آفریدیم. **(قامت مستقیم، اعضاء متناسب، بشره ظاهر، مغز متفکر، روح قابل فضایل دادیم).** (مشکینی) که ما انسان را در نیکوترین قوام آفریدیم **تا بتواند در نزد خدایش به نیکبختی جاودانه دست یابد.** (صفوی، ۱۳۸۵ش)

يلاحظ أنّ الفريق الأول من المترجمين يمتنعون عن تفسير الآيات إذ يسعون لعدم إدخال التفسير العلمی أو الفلسفی أو الكلامی فی ترجمتهم، فمن هنا تقترب ترجمتهم من النصّ القرآنی. أما الفريق الثانی – أصحاب الترجمات التفسيرية – فإنهم يستفيدون كثيرا من التفسير فی ترجمتهم، الأمر الذی يقودنا إلى اعتبار هذه الترجمات ترجمات تفسيرية، فليست ترجمة أصحاب هذا المنهج ترجمة مطابقة للقرآن الكريم إذ أنّ الإضافات التفسيرية والإيضاحات تتخلل ترجمتهم للآيات الشريفة بحيث قد تتحول

الترجمة عندهم إلى عنديات المترجم؛ ولإثبات هذه الخصيصة فى ترجمة أصحاب هذا المنهج فقد ميزنا الإضافات التفسيرية والإيضاحات بالأحرف المطبعية الغامقة.

﴿ثُمَّ رَدَدْنَاهُ أَسفَلَ سَافِلِينَ﴾ (التين: ۵)

من الترجمات المطابقة للنصّ:

سپس او را به پایین‌ترین مرحله بازگرداندیم (مکارم الشیرازی، ۱۳۷۳ش) آنگاه وی را پست ترین پست شدگان کردیم (پاینده، لاتا) آن گاه اورا به پایین‌ترین مرحله برگرداندیم. (پور جوادی، ۱۴۱۴ق)

ومن الترجمات التفسيرية لهذه الآية:

وبازگردانیم ما او را در زیرترین زیرینهای طبقات دوزخ **با زشت‌ترین قیافه وهیئت.** (یاسری، ۱۴۱۵ق)

سپس **[چون کفر وناسپاسی وفساد پیشه کرد]** او را به پست‌ترین طبقات **جهنّم** انداختیم. (صفار زاده، ۱۳۸۰ش) سپس اورا **چون از مسیر فطرت خارج شد، به جایگاهی پست که** از جایگاه همه فرومایگان اهل عذاب پست تر بود بازگرداندیم. (صفوی، ۱۳۸۵ش) سپس **(به کیفر کفر وگناهش)** به اسفل سافلین **(جهنم وپست‌ترین رتبه امکان)** برگردانیدیم. (الهی قمشه ای، ۱۳۷۵ش) سپس او را به پایین‌ترین مرتبه فروتران بازگرداندیم **(از نظر مادی به حالت ضعف جسمی وفکری، واز نظر معنوی پس از اتمام حجت به حالت جهل وشقاوت رساندیم.)** (مشکینی، ۱۳۸۱ش)

﴿إِلَّا الَّذِينَ ءَامَنُواْ وعَمِلُواْ الصَّالِحَاتِ فَلَهُمْ أَجْرٌ غَيرُ مَمنُونٍ﴾ (التين: ۶)

من الترجمات المطابقة مع النص:

مگر آنهایی را که ایمان آورده وکارهای شایسته کرده که برای آنان پاداشی بی‌منّت است. (أرفع، ۱۳۸۱ش) اگر آنان که ایمان آورده‌اند وکارهای شایسته کرده‌اند که پاداشی بی‌پایان دارند. (آیتی، ۱۳۷۴ش) مگر کسانی که ایمان آورده واعمال صالح انجام داده‌اند

که برای آنها پاداشی تمام نشدنی است! (مکارم الشیرازی، ۱۳۷۳ش)

ومن الترجمات التفسیریة:

مگر آن کسانی که ایمان آوردند ودر دنیا کارهای شایسته کردند، برای ایشان مزدی است پیوسته وناگسسته **که بهشت جاوید است در آن خواهد بود** (یاسری، ۱۴۱۵ق) مگر کسانیکه ایمان آوردند **(وتصدیق بوحدانیت خدا نمودند)** وکارهای شایسته کردند **(یعنی اعمال صالحه را با خلوص در عبادت کرده وخالصا لوجه اللّه هر عملی را نمودند)** برای این چنین کسان مزدی بی‌منّت **یا مزدی قطع نشدنی وابدی است** (خسروی، ۱۳۹۰ش) مگر آنان که **به خدا** ایمان آورده ونیکوکار شدند **که به آنها پاداش دائمی عطا کردیم** (الهی قمشه ای، ۱۳۷۵ش) مگر آن اشخاصی **(از نوع بشر)** که ایمان آورده **وموحد گشته** اعمال نیکو انجام داده **تحصیل علم وکمال ومعرفت نموده ودارای اوصاف حسنه باشند، آنها حقیقتا انسان محسوب گشته به قرب جوار ما داخل می‌شوند ما هم اینها را از اشخاص مقرب به خودمان محسوب می‌کنیم ولذا** برای آنها اجر **وثواب غیر منقطع حاضر ومهیا شده** است. (صادق نوبری، ۱۳۹۶ق)

﴿فَمَا يُكَذِّبُكَ بَعْدُ بِالدِّينِ﴾ (التین: ۷)

من الترجمات التی محورها النص:

پس چیست که ترا بتکذیب جزا وا میدارد؟ (پاینده، لاتا) پس چه چیز، تورا بعد [از این] به تکذیب جزا وامی‌دارد؟ (فولادوند، ۱۳۸۴)

من الترجمات التفسیریة لهذه الآیة:

پس چه چیز تورا وادار نماید **ای انسان!** بر تکذیب روز قیامت **وانکار حشر وعودت، بعد از ظهور دلایل واضحه بر روز جزا؟** (یاسری، ۱۴۱۵ق) **(ای انسان)** بعد از این **(حجّتها ودلایل)** چه چیز ترا واداشته است که جزاء وحساب را تکذیب بکنی

ودرست نپنداری–وچه باعث شده که تودر صورت خود وجوانی خود وپیری خویشتن تفکر کنی وعبرت بگیری وبگوئی آنکس که این کارها را کرده است قادر است که مرا دوباره برانگیزد وحساب مرا بکشد ومرا بعملم مجازات کند. (خسروی، ۱۳۹۰ش) (یا محمد) **بعد از ذکر چنین دلایل وبراهین به مردم برای ثبوت حقانیت** توکیست که تو را تکذیب کرده وقول تو را قبول نکند؟ **باید هر شخص عاقل قبول کند با این همه منکرینی هستند لیکن به چنین مردم اعتنا منما.** (صادق نوبری، ۱۳۹۶ق) **ای انسان!** چه چیز تورا **با وجود این آگاهی وهشدار**، به تکذیب روز **قیامت** وامیدارد؟ (صفار زاده، ۱۳۸۰ش) **اینک ای انسان، پس از دانستن این حقیقت** چه چیز تورا وا می دارد که روز جزا را دروغ شمری؟ (صفوی، ۱۳۸۵ش)

﴿أَلَيْسَ اللَّهُ بِأَحْكَمِ الْحَاكِمِينَ﴾ (التين: ٨)

من الترجمات المطابقة للنص:

آیا خدا بهترین داوران نیست؟ (أنصاریان، ۱۳۸۳ش) آیا خدا داورترین داوران نیست؟ (حلبی، ۱۳۸۰ش)

من الترجمات التفسيرية:

آیا خداوند محکم کارترین محکم کاران نیست؟ **یعنی باید معترف شد به این که اودر صنایع وکارهای خویش استوار است وخلل واضطرابی در هیچ عمل اونیست پس چگونه این خلایق را مهمل رها می‌کند ومجازات نمیکند؟** (خسروی، ۱۳۹۰ش) (یا محمد) آیا خداوند **تعالی** از تمام حکم کنندگان بیشتر **به حق وعدالت** حکم کننده نیست؟ **البته چنین است بنا بر این بین تووتکذیب کنندگان به حق وعدالت حکم کرده آنها را ذلیل خواهد کرد منتظر آن روز باش.** (صادق نوبری، ۱۳۹۶ق) مگر خداوند در داوری اش از همه داوران برتر نیست؟ **پس چگونه می پنداری که روز جزایی مقرر نکرده است تا هر کس به سزای کردار خویش رسد.** (صفوی، ۱۳۸۵ش) آیا خدا

مقتدرترين وعادل ترين عالم نيست؟ **(البته هست).** (الهی قمشه ای، ١٣٧٥ش)

مما يلفت النظر إليه فى الترجمات الآنفة الذكر أنّ ترجمة الفريق الأول – پاينده، مكارم، آيتى و... – هى من ترجمات الجملة بالجملة، أى الترجمات التى تتركز على النصّ فإنها متوافقة ومتطابقة مع النصّ القرآنى من حيث ترتيب الآيات وكذلك ترجمة المفردات والمصطلحات. ولذلک قد بلغت ترجمتهم أعلى مراتب القرب من النصّ القرآنى، أما فيما يخصّ بالفريق الثانى فإنّ طريقة ترجمتهم للقرآن الكريم هى الطريقة المعنوية للنقل من لغة إلى لغة أخرى وهى أنّ المترجم يقرأ الآية كلها قبل أن يبدأ الترجمة، حتى يستطيع أن يعرف قصد المؤلف (مراد الشارع) ونوع ألفاظه وصورة تراكيبه. فإذا قام المترجم ليبدأ عمله، قرأ كل آية بصورة كاملة، ثم أدارها فى ذهنه حتى يوقن أنه قد فهم معناها ومرماها. بعدئذ يختار لها الألفاظ التى تعبّر عن مراد الله لا عن تراكيب النصّ فقط، فلا يهتمّ أصحاب هذا المنهج بالنصّ القرآنى كثيرا، بل إنهم يسعون لإيصال الفكرة دون الاهتمام بالعبارة. فيستنتج مما تقدّم أنّ هذه الترجمات هى من الترجمات التى لا تمتلک درجة عالية من المطابقة مع النصّ الأصلى إذ أنّ المترجم فى هذا المنهج يسعى لنقل معنى النصّ الأصلى عامة ولايهمّه نقل البناء اللغوى للأصل، أو نسيجه اللغوى، أو شكله.

٢. الحذف والتقدير فى الترجمة:

إنّ الحذف أمر شائع فى اللغة العربية عامة وفى الآيات القرآنية خاصة، فلغة القرآن الكريم هى لغة الإيجاز. ويكون الحذف فى القرآن الكريم فى جواب القسم، وجواب لو، ولولا، ولما، وأما، وإذا و...، والمبتدأ والخبر، والمضاف والمضاف إليه، والمفعول به و... إلخ. يكون الحذف إمّا للاختصار وإمّا للتجنب عن عبث و... إلخ وذلک إذا دلّت عليه قرينة بحيث يصبح المحذوف كالمتعين الذى تتوق إليه النفس أول وهلة، كما نجد ذلک فى قوله تعالى: ﴿فَصَكَّتْ وَجْهَهَا وقَالَتْ عجُوزٌ عَقِيم﴾ (الذاريات: ٢٩) أى أنا عجوز عقيم، إذ دلّت قرينة واضحة على حذف المسندإليه. ويورث هذا الحذف الكلام قوّة

وشدّة أسر.

یسعی أصحاب الترجمات التفسیریة لترجمة المحذوفات فی الآیات القرآنیة وذلک لأنّ المترجم فی هذه الطریقة من الترجمة لا یتقید الا بالمعنی المتضمن فی النصّ. ولإثبات ذلک نذکر الأمثلة التالیة:

﴿أَفَمَن زُيِّنَ لَهُ سُوءُ عَمَلِهِ فَرَءَاهُ حَسَنًا فَإِنَّ اللَّهَ يُضِلُّ مَن يَشَاءُ ويَهدِى مَن يَشَاءُ﴾ (فاطر: ۸)

پس آیا آنکس که عمل زشت اودر نظرش موجّه وپسندیده جلوه داده شده **همانند کسی است که از توجیه فریب آمیز شیطان می‌گریزد** وبه **راه راست قدم می‌گذارد وبر آن اساس رفتارش سنجیده می شود؟** خداوند هر کس را لایق نداند از نعمت هدایت خود محروم می‌فرماید وهر کس را لایق بداند به راه راست هدایت می‌فرماید... (صفار زاده، ۱۳۸۰ش)

آیا کسی که زینت داده شده از برای او بدی کردارش، وهوای نفس کار بد را در نظرش جلوه داد که آن کار بد را خوب دید **مثل کسی است که چنین نباشد ومطیع هوای نفس خود نشود؟!...** (یاسری، ۱۴۱۵ق) (یا محمد) آن کسی که برای او (نفس اماره‌اش) عمل قبیحش را زینت داده آن را عمل نیکو دیده ترک نکند **آیا این شخص مانند آن کسی است که تابع خواهش نفس نشده، عمل قبیح در نظر او مزین نگشته بد را بد، خوب را خوب ببیند، آیا این دو با هم برابر می‌شوند؟** (صادق نوبری، ۱۳۹۶ق) آیا آن کس که کردار زشتش به چشم زیبا جلوه داده شده و(از خود پسندی) آن را نیکوبیند **(مانند مرد حقیقت بین ونیکوکردار است)؟...** (الهی قمشه ای، ۱۳۷۵ش) پس آیا آن کسی که عمل ناپسندش برای او آراسته شده وآن را زیبا می بیند **همچون کسی است که کردار ناپسند را بد می داند؟!...** (صفوی، ۱۳۸۵ش) آیا کسی که کردار زشت ورفتار ناپسندش برای او آرایش یافته وآنرا خوب وپسندیده می‌پندارد **(مانند کسی است که دانای بحسن وقبح اعمال است وکردار زشت در نظر او ناپسند است؟)** حقا که خداوند هر کس را که... (خسروی، ۱۳۹۰ش) پس آیا کسی که عمل‌های زشتش برای

او آراسته شده وآنها را زیبا دیده (**مانند مؤمن حقیقت بین است؟ هرگز چنین نیست**)... (مشکینی، ۱۳۸۱ش)

یبدو أنّ کلمة (من) کما قاله صاحب الجدول فی إعراب القرآن «اسم موصول فی محلّ رفع مبتدأ، والخبر محذوف تقدیره کمن هداه اللّٰه» (صافی، ۱۴۱۸ق، ج۲۲: ۲۵۳) فیلاحظ أنّ المترجمین قدّروا الخبر المحذوف حسب ذوقهم وفهمهم للآیة.

﴿**کلاَّ لَوتَعْلَمُونَ عِلْمَ الْیَقِین**﴾ (التکاثر: ۵)

اگر می‌توانستید با یقین کامل آخرت را ادراک کنید [**از سرگرمیها وافتخارات باطل دست می کشیدید**]. (صفار زاده، ۱۳۸۰ش) حقّا که شما بعلم یقین میدانستید (که مطلب چیست وآخر وعاقبت تکاثر کدام است؟) **علم شما شما را از تفاخر وتباهی بعزّت وکثرت باز میداشت**. (خسروی، ۱۳۹۰ش) نه چنین است، حقا اگر به طور یقین می دانستید (**چه حادثه بزرگی در پیش دارید هرگز به بازی دنیا از عالم آخرت غافل نمی‌شدید**). (الهی قمشه ای، ۱۳۷۵ش) البته فخر ومباهات را ترک کنید اگر شما به علم یقین به عاقبت امرتان دانا می‌شدید **هر آینه شما را فخر ومباهات به تکثیر مال از یاد خدا مشغول نمی‌کرد، امور نیک از شما صادر می‌شد** لیکن ضلالت وجهالت شما را از عالم انسانیت خارج نموده است. (صادق نوبری، ۱۳۹۶ق) ... اگر (آنچه را در پیش دارید) بدانید دانستن از روی یقین وباور (که شکّ ودودلی در آن راه نداشته) **هر آینه آن دانستن شما را از غیر آن (که تکاثر وتفاخر ببسیاری دارایی وکسان است) باز میدارد**. (ناگفته نماند: جواب شرط که لشغلکم ذلک عن غیره است، چنان که ترجمه شد حذف گشته، وآیه لترونّ الجحیم جواب شرط نیست، زیرا دیدن دوزخ حتما روی خواهد آورد و مشروط بشرطی نمیباشد.) (فیض الإسلام، ۱۳۷۸ش) اگر بدانید دانستن یقینی، (یاسری، ۱۴۱۵ق) هرگز چنین نکنید، که اگر به علم یقینی دست یابید (صفوی، ۱۳۸۵ش) چنین نیست اگر (حقیقت امر را) به علم الیقین (علم غیر قابل تشکیک) می‌دانستید، (مشکینی، ۱۳۸۱ش)

من الجدیرذکره فی الآیة الآنفة الذکر أنّ «قوله: ﴿لَوتَعلَمُونَ عِلْمَ الْیَقِینِ﴾ جواب لو

محذوف والتقدير لو تعلمون الأمر علم اليقين لشغلكم ما تعلمون عن التباهی والتفاخر بالكثرة.» (الطباطبائی، ۱۴۱۷ق، ج۲۰: ۳۵۲) فيلاحظ أنّ الأساتذة صفارزاده، وخسروی، والهی، ونوبری، وفيض الإسلام التفتوا إلى هذا الأمر بحيث ذكروا جواب لو المحذوف فی ترجمتهم بأشكال مختلفة ميزناها بالأحرف المطبعية الغامقة؛ وذلک فی حين أنّ السادة ياسری وصفوی ومشكينی لم يذكروا هذا المحذوف فی ترجماتهم فذلک يبين أنهم لايهتمون كثيرا بذكر المحذوف أثناء الترجمة التفسيرية للقرآن الكريم.

﴿صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لَا يَرْجِعُونَ﴾ (البقرة: ۱۸)

الترجمة الحرفية للآية المذكورة:

كرانند گنگانند كورانند پس باز نمی‌گردند (معزی، ۱۳۷۲ش) و...

الترجمة التفسيرية للآية السابقة:

اينان كه ايمان نمی‌آورند گويا كر وگنگ وكورند، كه گفتار حق نشنوند وسخن حق نگويند، ودر آثار وآيات خدا ننگرند پس ايشان بر نمی‌گردند از عادات ذميمه خود (ياسری، ۱۴۱۵ق) **آنها** كر وگنگ وكورند و(از ضلالت خود) بر نمی گردند. (الهی قمشه ای، ۱۳۷۵ش) **آن منافقين** از شنيدن حق كر واز حرف حق زدن لال واز ديدن حق كور هستند. آن منافقين از نفاق وضلالت به سوی حق وهدايت باز نمی گردند. (صادق نوبری، ۱۳۹۶ق) **آنان** كر ولال وكورند؛ نه توان شنيدن حق را دارند ونه بر باز گفتن آن توانا هستند ونه می توانند نشانه های حق را بنگرند؛ از اين رواز گمراهی خود باز نخواهند گشت. (صفوی، ۱۳۸۵ش)

الجدير ذكره عن الآية السابقة الذكر أنّ (صمّ) خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هم)، فانتبه إليه الأساتذة ياسری و... بحيث أشاروا إلى المبتدأ المحذوف بأشكال مختلفة حددناها بالأحرف المطبعية الغامقة. فالمترجم فی هذا النوع من الترجمة خلافا للترجمة الحرفية يذكر المحذوفات فی ترجمته إذ أنّه يسعى لنقل الفكرة دون الالتزام بالنصّ بينما إنّ المترجم فی الترجمة الحرفية –كما ورد فی الترجمات الآنفة الذكر – لايذكر

المحذوفات فی ترجمته وذلک لأنّ المترجم فی هذا المنهج لا ینقل إلا البناء اللغوی للأصل.

﴿قلْ مَن کاَنَ عَدُوًّا لجبرْیلَ فإِنّهُ نزّلهُ عَلَی قلبِکَ بإذنِ اللهِ مُصَدّقا لمَا بَینْ یَدَیْهِ وهُدًی وبُشرَی لِلمُؤمِنِینَ﴾ (البقرة: ۹۷)

[ای پیامبر!] بگو: «کسی که دشمن جبرئیل باشد باید بداند که [**دشمن خداوند است زیرا**] جبرئیل به فرمان خداوند قرآن را بر قلب تو نازل کرده است وقرآن مجید مؤیّد کتابهای آسمانی پیشین وهدایت وبشارتی برای مؤمنان است.» (صفار زاده، ۱۳۸۰ش) ... بگو هر کس دشمن جبریل باشد (**دشمن من است**) زیرا جبرئیل... (خسروی، ۱۳۹۰ش) ... بگو: هر که دشمن جبرئیل باشد پس (**دشمن خدا است، زیرا**) او بفرمان خدا قرآن را بر دل تو... (فیض الإسلام، ۱۳۷۸ش) بگو ای پیغمبر هر کس با جبرئیل دشمن است **با خدا دشمن است** زیرا او به فرمان خدا قرآن را به قلب تو... (الهی قمشه ای، ۱۳۷۵ش)

بگو، هر کس به جبرئیل دشمن شود از این بابت که به توکتابی نازل کرده است، **این دشمنی امر خلاف وقبیحی است،** زیرا جبرئیل... (صادق نوبری، ۱۳۹۶ق) (در پاسخ یهودانی که می‌گویند ما با جبرئیل دشمنیم واز این رو تو را نیز نمی‌پذیریم) بگو: هر کس دشمن جبرئیل باشد (**اودر واقع دشمن خداست،** زیرا)... (مشکینی، ۱۳۸۱ش) ای پیامبر، به آنان بگو: هر کس دشمن جبرئیل است، **نباید ازکتاب الهی رویگردان شود؛** چرا که جبرئیل به اذن خدا این کتاب را بر قلب تو... (صفوی، ۱۳۸۵ش) ای پیغمبر! هر کس از یهود، دشمن جبرائیل است که چرا قرآن بر تو آورد؟ بگو به او که: جبرئیل آورد قرآن را بر دل تو... (یاسری، ۱۴۱۵ق)

مما یثیر الانتباه عن الآیة الآنفة الذکر أنّ «جملة: (کان عدوّا...) فی محلّ رفع خبر المبتدأ (من) وجواب الشرط محذوف تقدیره فلا وجه لعداوته، أو فلیمت غیظا... إلخ.» (صافی، ۱۴۱۸ق، ج۱: ۲۰۹) فالتفت إلیه المترجمون فی الترجمة التفسیریة إذ أشاروا إلی جواب الشرط المقدّر فی ترجمتهم ومردّ ذلک أنهم یسعون لإیصال الفکرة دون الالتزام الکامل بعدد مفردات النصّ الأصلی بحیث یوردون عادة کثیرا من الإیضاحات التی

تكمن فی روح النصّ ولا فی النسيج اللغوی منه. والجدير ذكره أنّ الأستاذ ياسری لم يذكر المحذوف فی ترجمته بحيث يدلّ ذلک علی عدم التزامه الكامل بذكر المحذوف أثناء الترجمة التفسيرية للقرآن الكريم.

۳. ترجمة أدوات التوكيد:

أمّا فيما يتعلق بترجمة أدوات التؤكيد فلايهتمّ المترجم فی هذا المنهج بترجمتها كثيرا فجُلّ ما يهمّه هو أن ينقل المعنی ولذلک تارة يترجم أدوات التؤكيد وتارة لايترجمها.

فيما يلی دراسة تطبيقية عن ترجمة بعض أدوات التؤكيد فی الترجمات التفسيرية للقرآن الكريم:

ترجمة «إنّ»:

﴿إِنَّا أَنزَلْنَاهُ فِي لَيلَةِ الْقَدْرِ﴾ (القدر: ۱)

بدرستيكه ما نازل كرديم قرآن را در شب قدر... (خسروی، ۱۳۹۰ش) **به يقين** ما اين (قرآن) را در شب قدر فرو فرستاديم... (مشكينی، ۱۳۸۱ش) **محقّقا** ما قرآن را... (فيض الإسلام، ۱۳۷۸ش) (يا محمد) **در حقيقت** ما ابتدای اين قرآن را... (صادق نوبری، ۱۳۹۶ق) **البته** ما فرستاديم قرآن را... (ياسری، ۱۴۱۵ق) **همانا** ما قرآن مجيد را... (صفار زاده، ۱۳۸۰ش) ما اين قرآن عظيم الشأن را در شب قدر نازل كرديم. (الهی قمشه ای، ۱۳۷۵ش) ما قرآن را در شب قدر كه امور جهان هستی در آن مقدر می گردد بر توفروفرستاديم. (صفوی، ۱۳۸۵ش)

يلاحظ أنّ الآيات السابقة الذكر قد ابتدأت بأداة التؤكيد (إنّ)، فأدركه أكثر أصحاب الترجمات التفسيرية جيدا إذ ترجموا هذا التأكيد إلی اللغة الفارسية بألفاظ مختلفة مثل: (به يقين، بدرستی كه و...)، وذلک فی حين أنّ الأستاذين الهی وصفوی، لم يترجما هذا التؤكيد مما يدلّ علی عدم التزامهما الكامل بترجمة هذا التوكيد.

﴿إِنَّا أَنْزَلْنَا التَّوْراةَ فيها هُدىً ونُورٌ...﴾ (المائدة: ۴۴)

به يقين ما تورات را فرو فرستاديم كه در آن هدايت ونور بود... (مشكينی، ۱۳۸۱ش)

ما تورات را فرستادیم که در آن هدی... (خسروی، ۱۳۹۰ش) ما تورات را نازل کرده‌ایم که در آن هدایت ونور است.... (صادق نوبری، ۱۳۹۶ق) ما فرستادیم تورات را که... (یاسری، ۱۴۱۵ق) ما تورات را که در آن هدایت وروشنایی (دلها) است فرستادیم... (الهی قشمه ای، ۱۳۷۵ش) پس از آن در شأن وبزرگی تورات می فرماید: ما تورات را (بر بنی اسرائیل) فرستادیم... (فیض الإسلام، ۱۳۷۸ش) ما تورات را که در آن هدایت ونور بود، [بر موسی] نازل فرمودیم... (صفار زاده، ۱۳۸۰ش) ما تورات را که در آن رهنمود ونوری است فروفرستادیم... (صفوی، ۱۳۸۵ش)

مما يلفت النظر أنّ الآية الآنفة الذكر قد ابتدأت بأداة التؤكيد (إنّ)، الأمر الذی يتطلب من المترجمين، نقل هذه الأداة إلى اللغة الفارسية، ولكن مع ذلک يلاحظ أنّ الأستاذ مشكينی هو الوحيد الذی أبدى هذا التأكيد فی ترجمته إذ ترجمه بـ (به يقين) ولكن سائر الأساتذة وهم: خسروی، ونوبری، و... لم يقوموا بترجمته؛ ولهذا يمكن القول بأنّ أصحاب الترجمات التفسيرية ليسوا ملتزمين بترجمة أدوات التؤكيد دائما، فتارة يترجمونها وتارة أخرى يهملونها فی الترجمة.

ترجمة «إنّما»:

﴿إِنَّمَا التَّوْبَةُ عَلَى اللَّهِ لِلَّذينَ يَعْمَلُونَ السُّوءَ بِجَهالَةٍ ثُمَّ يَتُوبُونَ مِنْ قَريبٍ فَأُولئِکَ يَتُوبُ اللَّهُ عَلَيْهِمْ وكانَ اللَّهُ عَليماً حَكيماً﴾ (النساء: ۱۷)

در حقیقت، (پذیرش) توبه که (طبق وعده الهی) بر عهده خداوند است، برای کسانی است که کار زشت را از روی نادانی انجام می دهند، سپس به زودی (پیش از معاینه مرگ) توبه می‌کنند، آنهایند که خداوند توبه‌شان را می‌پذیرد، وخدا همواره دانا وحکیم است. (مشکینی، ۱۳۸۱ش) **محققا** خدا توبه آنهایی را می پذیرد که عمل ناشایسته را از روی نادانی مرتکب شوند و... (الهی قمشه ای، ۱۳۷۵ش) **جز این نیست** که پذیرفتن توبه وبازگشت، بر خدا است برای کسانی که... (فیض الإسلام، ۱۳۷۸ش) **همانا** بر خداست که توبه کسانی را که از راه جهالت عمل بدی بجا میآورند... (خسروی، ۱۳۹۰ش) **جز این نیست** که پذیرفتن خدا توبه را برای کسانی است که... (یاسری، ۱۴۱۵ق) **در حقیقت** قبول

توبه به خداوند تعالی لازم می‌باشد، از اشخاصی که... (صادق نوبری، ۱۳۹۶ق) پذیرش توبه از جانب خداوند برای افرادی است که... (صفار زاده، ۱۳۸۰ش) پذیرش توبه از سوی خدا برای کسانی است که... (صفوی، ۱۳۸۵ش)

مما يلفت النظر أنّ الآية السابقة الذكر قد ابتدأت بأداة الحصر (إنّما)، الأمر الذی انتبه إليه السادة: مشكينی والهی و... إذ أبدوا هذا التأكيد فی ترجماتهم بألفاظ مثل: (در حقيقت، ومحققا، وجز اين نيست و...) ولكن مع ذلک يلاحظ أنّ الأستاذين صفارزاده وصفوی لم يبديا هذا التؤكيد فی ترجمتهما مما يدلّ على عدم التزامهما الكامل بترجمة أدوات التوكيد.

﴿**إِنَّمَا** الْمُؤْمِنُونَ الَّذينَ إذا ذُكِرَ اللَّهُ وَجِلَتْ قُلُوبُهُمْ وإِذا تُلِيَتْ عَلَيْهِمْ آياتُهُ زادَتْهُمْ إيماناً وعَلى رَبِّهِمْ يَتَوَكَّلُونَ﴾ (الأنفال: ۲)

مؤمنان **تنها** کسانی هستند که چون یاد خدا به میان آید دل‌هایشان می‌ترسد، وچون آیات او بر آنان خوانده شود بر ایمانشان می افزاید، وهمواره بر پروردگارشان توکّل می‌کنند. (مشکینی، ۱۳۸۱ش) مؤمنان **حقیقی** آنان هستند که چون ذکری از خدا شود... (الهی قمشه ای، ۱۳۷۵) **همانا**، مؤمنین اشخاصی هستند که چون نام خداوند تعالی نزد آنها ذکر شد... (صادق نوبری، ۱۳۹۶ق) وأمّا مؤمنان **فقط** کسانی هستند... (خسروی، ۱۳۹۰ش) ... **جز این نیست** که مؤمنین وگروندگان (بخدا ورسول) آنانند که... (فیض الإسلام، ۱۳۷۸ش)

البته مؤمن آنانند که اگر ذکر خدا شود... (یاسری، ۱۴۱۵ق) مومنان **راستین فقط** کسانی هستند که وقتی... (صفوی، ۱۳۸۵ش) [مؤمنان] کسانی هستند که چون ذکر خداوند به میان آید... (صفار زاده، ۱۳۸۰ش)

من الملاحظ أنّ الأستاذة صفارزاده هی الوحيدة التی لم تترجم أداة الحصر (إنما) مما يدلّ على أنها لاتعنی بترجمة هذه الأداة فی ترجمتها للقرآن الكريم ؛ بينما سائر المترجمين قاموا بترجمة هذا التوكيد بألفاظ مختلفة مثل: (تنها، وحقيقی، وهمانا و...)

﴿**إِنَّمَا** النَّجْوى مِنَ الشَّيْطانِ لِيَحْزُنَ الَّذينَ آمَنُوا ولَيْسَ بِضارِّهِمْ شَيْئاً إِلاَّ بِإِذْنِ اللَّهِ

وعَلَى اللَّهِ فَلْيَتَوَكَّلِ الْمُؤْمِنُون﴾ (المجادلة: ١٠)

جز این نیست نجوا (یی که کافران ومنافقان انجام می‌دهند) از جانب شیطان است تا کسانی را که ایمان آورده‌اند محزون ونگران کنند، حال آنکه (شیطان وآن نجواها) هیچ ضرری جز به اذن خدا بر آنها وارد نمی‌سازد، ومؤمنان باید تنها بر خداوند توکل نمایند. (مشکینی، ١٣٨١ش) **همیشه** نجوا وراز گفتن از (نفوس شریره) شیطان است که می‌خواهد... (الهی قمشه ای، ١٣٧۵ش) **جز این نیست** که نجوای منافقین ویهود (برای آزار مؤمنین وغمین ساختن آنها) از وسوسه‌های شیطان است... (خسروی، ١٣٩٠ش) **در حقیقت** (نجوا) به گناه ومعصیت ناشی از وسوسه شیطان و(نفس اماره) است... (صادق نوبری، ١٣٩۶ق) **جز این نباشد** که راز گفتن (بگناه ودشمنی ونافرمانی از پیغمبر اکرم) از (وسوسه وبشر وبدی سخن گفتن) شیطان است... (فیض الإسلام، ١٣٧٨ش) **جز این نیست** که: نجوا، از شیطان است... (یاسری، ١۴١۵ق) جز این نیست که نجوای منافقان وبیماردلان برخاسته از وسوسه های شیطان است... (صفوی، ١٣٨۵ش) نجوا کردن از وسوسه‌های شیطان است که می‌خواهد... (صفار زاده، ١٣٨٠ش)

يلاحظ أنّ الأستاذة صفارزاده هی الوحيدة التی لم تترجم أداة الحصر (إنما) فی الآية السابقة الذكر مما يدلّ على أنها لاتبدی انتباها كبيرا بترجمة هذه الأداة فی ترجمتها للقرآن الكريم؛ بينما سائر المترجمين يقومون بترجمة هذا التؤكيد بألفاظ مختلفة مثل: (جز این نیست، وهمیشه و...)

ترجمة «نون التوكيد»:

﴿ولَنَبْلُوَنَّكُم بِشىَْءٍ مِّنَ الخْوْفِ و...﴾ (البقرة: ١۵۵)

وما **قطعاً**... (صفار زاده، ١٣٨٠ش) **والبته** امتحان وآزمایش کنیم شما را **قطعا**... (یاسری، ١۴١۵ق) ... **البته**... (صادق نوبری، ١٣٩۶ق) **وحتما**... (مشکینی، ١٣٨١ش) **هرآینه**... (فیض الإسلام، ١٣٧٨ش) وما **البتّه** ... (خسروی، ١٣٩٠ش) **والبته**... (الهی قمشه ای، ١٣٧۵) **قطعا**... (صفوی، ١٣٨۵ش)

من الملاحظ فی هذه الآية أنّ أصحاب الترجمات التفسيرية أخذوا (نون التوكيد)

بعين الاعتبار أثناء الترجمة بحيث ترجموها بأشكال مختلفة منها: قطعا، والبته، وحتما، و...

﴿ولَتَجِدَنهُمْ أَحْرَصَ النَّاسِ عَلىَ ...﴾ (البقرة: ۹۶)

والبته آنها را حريص‌ترين مردم به... (مشكينى، ۱۳۸۱ش) **البته**... (ياسرى، ۱۴۱۵ق) **والبته**... (فيض الإسلام، ۱۳۷۸ش) و**بحق سوگند**... (خسروى، ۱۳۹۰ش) **البته**... (صادق نوبرى، ۱۳۹۶ق) و**بر همه پيداست**... (الهى قمشه اى، ۱۳۷۵)

يلاحظ أنّ الأساتذة مشكينى و... اهتموا بترجمة (نون التوكيد) بحيث ترجموها بأشكال مختلفة ميزناها فى الأمثلة الآنفة الذكر بالأحرف المطبعية الغامقة.

﴿فَلَا تَكُونَنَّ مِنَ الْمُمْتَرِينَ﴾ (البقرة: ۱۴۷)

پس **بهيچوجه** از ترديدكنندگان نباش. (صفارزاده، ۱۳۸۰ش) پس **هرگز**... (مشكينى، ۱۳۸۱ش) **والبتّه**... (خسروى، ۱۳۹۰ش) پس **هيچ**... (الهى قمشه اى، ۱۳۷۵ش) پس تو از شک كنندگان مباش... (فيض الإسلام، ۱۳۷۸ش) يا محمد نبوت تواز طرف خداوند تعالى حقى است كه توخود نبايد از شكاكين باشى...

(صادق نوبرى، ۱۳۹۶ق) پس مباش از جمله شک كنندگان. (ياسرى، ۱۴۱۵ق) پس مبادا از ترديدكنندگان باشى. (صفوى، ۱۳۸۵ش)

يستنتج مما تقدّم أنّ الأساتذة صفارزاده، ومشكينى، والهى، وخسروى أبدوا عناية كبيرة بترجمة (نون التؤكيد) إذ سعوا لنقلها إلى اللغة الفارسية بأشكال مختلفة حسب سياق الجملة: (بهيچوجه، وهرگز، والبته، وهيچ)؛ بينما سائر المترجمين، وهم: فيض الإسلام، ونوبرى، وياسرى، وصفوى لم يظهروا هذا التؤكيد فى ترجماتهم مما يدلّ على عدم التزامهم بترجمة (نون التؤكيد) أثناء الترجمة التفسيرية للقرآن الكريم.

۴. توحيد الترجمة

إنّ المترجم لاينقل – أثناء الترجمة التفسيرية – البناء اللغوى للأصل، أو نسيجه اللغوى، إنه لاينقل إلا المعنى المتضمّن فى النصّ الأصلى عامة. فمن منطلق ذلک

من الطبيعى أن يلاحظ أنّ المترجم يهتمّ فى هذا المنهج بالفكرة دون ملاحظة أصول توحيد ترجمة الألفاظ والعبارات إذ إنّه يتصرّف بالنصّ القرآنى كما يراه مناسبا فى اللغة المترجم إليها.

– **توحيد ترجمة الأسماء:** فيما يلى دراسة تطبيقية لتوحيد ترجمة بعض الأسماء فى الترجمات التفسيرية:

«وَكيلٌ» فى ترجمات:

– **«الهى قمشه اى»:**

نگهبان (الأنعام: ١٠٢)، حاكم ونگهبان (هود: ١٢)، وكيل وگواه (يوسف: ۶۶)، وكيل (القصص: ٢٨)

– **«خسروى»:**

وكيل بر حق وحافظ ونگهبان ومتولى تمام امور ومحيط بر تمام اشياء (الأنعام: ١٠٢)، حافظ ونگهبان ووكيل ومراقب (هود: ١٢)، وكيل وشاهد ومراقب (يوسف: ۶۶)، (القصص: ٢٨)، نگهبان ومدبّر همه اشياء. (الزمر: ۶٢)

– **«فيض الإسلام»:**

متولّى وكارساز وحافظ ونگهبان (لأنعام: ١٠٢)، حافظ ونگهبان (هود: ١٢)، شاهد وگواه وحافظ ونگهبان (يوسف: ۶۶)، گواه (القصص: ٢٨)، وكيل وكارپرداز. (الزمر: ۶٢)

– **«مشكينى»:**

نگهبان ومدبّر ومتولّى نظام هر چيز (الأنعام: ١٠٢)، ناظر ونگهبان، (هود: ١٢)، وكيل وناظر (يوسف: ۶۶)، وكيل (القصص: ٢٨)، متكفل تدبير همه چيز. (الزمر: ۶٢)

– **«نوبرى»:**

وكيل همه چيز ومتصرف در امور (الأنعام: ١٠٢)، وكيل (هود: ١٢)، مراقب ومطلع (يوسف: ۶۶)، حافظ ونگهدار.(الزمر: ۶٢)

– **«صفارزاده»:**

سرپرست وحامی (الأنعام: ۱۰۲)، صاحب وسرپرست (هود: ۱۲)، شاهد (یوسف: ۶۶)، گواه (القصص: ۲۸)، سرپرست وصاحب. (الزمر: ۶۲)

– «**صفوی**»:

عهده دار (الأنعام: ۱۰۲)، کارساز وتدبیر کننده، (هود: ۱۲)، ناظر ونگهبان(یوسف: ۶۶)، شاهد (القصص: ۲۸)، کارگزار وتدبیر کننده. (الزمر: ۶۲)

– «**یاسری**»:

نگهبان (الأنعام: ۱۰۲)، وکیل. (القصص: ۲۸)

«عَزیزٌ» فی ترجمات:

– «**خسروی**»:

بر امر خود غالب است (البقرة: ۲۰۹)، عزیز است یعنی مغلوب شدنی نیست (البقرة: ۲۴۰)، غالب بر هر أمری (الأنفال: ۱۰)، عزیز است وغالب بر هر امری است. (الأنفال: ۴۹)

– «**فيض الإسلام**»:

غالب وتوانا (البقرة: ۲۰۹)، توانا (البقرة: ۲۲۰)، قادر وتوانا (آل عمران: ۳)، غالب وچیره. (الأنفال: ۶۷)

– «**مشکینی**»:

مقتدر(البقرة: ۲۰۹)، توانا (البقرة: ۲۴۰)، مقتدر شکست‌ناپذیر (البقرة: ۲۶۰)، مقتدر غالب (المائدة: ۳۸)، غالب مقتدر (الأنفال: ۴۹)، غالب شکست‌ناپذیر. (الحج: ۷۴)

– «**یاسری**»:

غالب وقاهر (البقرة: ۲۰۹)، غالب (البقرة: ۲۲۰)، قادر (البقرة: ۲۲۸)، عزیز (البقرة: ۲۴۰)، نیرومند. (المائدة: ۳۸)

«حَلیمٌ» فی ترجمة «صفارزاده»:

صاحب حوصله (البقرة: ۵۲۲)، مهلت دهنده (البقرة: ۵۳۲)، توقّع جبران هم ندارد (البقرة: ۳۶۲)، صاحب حلم (آل عمران: ۵۵۱)، با حوصله وبردبار (المائدة: ۱۰۱)

و....

يلاحظ أنّ الأسماء الآنفة الذكر قد وردت فی كثير من الآيات القرآنية – ولا الجميع – بلفظ ومعنی واحد، ولكن مع ذلک نری بأنّ الأساتذة الهی وخسروی و... لم يهتموا بهذا الأمر فترجموا الأسماء الإلهية المشتركة فی اللفظ والمعنی بأشكال مختلفة.

«العُرْوَة الوُثقی» فی ترجمات:

– **«الهی»:**

رشته محكم واستوار (البقرة: ۲۵۶)، محكم ترين رشته الهی. (لقمان: ۲۲)

– **«خسروی»:**

ريسمان محكم الهی (البقرة: ۲۵۶)، بدست آويز محكم واستواری. (لقمان: ۲۲)

– **فيض الإسلام:**

دسته محكم واستواری (البقرة: ۲۵۶)، دست آويز محكم واستوار (لقمان: ۲۲)، استوارترين دستاويز (البقرة: ۲۵۶)، محكم ترين دستاويز. (لقمان: ۲۲)

– **ياسری:**

رشته محكمی (البقرة: ۲۵۶)، دست آويزی محكم. (لقمان: ۲۲)

– **مشكينی:**

دستگيره محكم (البقرة: ۲۵۶)، دستاويز محكم. (لقمان:۲۲)

– **صفار زاده:**

دستگيره‌ی محكمی (البقرة: ۲۵۶)، دستگيره استواری. (لقمان: ۲۲)

يلاحظ أنّ مصطلح «العُرْوَةِ الوُثقی» قد تكرّر فی الآيتين المذكورتين بلفظ ومعنی واحد بينما الأساتذة الهی و... قد قاموا بترجمة هذا المصطلح بشكلين مختلفين.

النتيجة

إن الترجمة التفسيرية هی أن يقرأ المترجم الجملة فيحصل معناها فی ذهنه، ثم يعبّر عنها من اللغة الأخری بجملة تطابقها. إنّ الترجمة التفسيرية مقبولة أكثر من الترجمة

الحرفية. ففى الترجمة التفسيرية لايوجد تشويه للمعنى، ولا إخلال بقوانين لغة الترجمة. مما يؤخذ على الترجمات التفسيرية هو أنّ معنى النصّ الأصلى لاينقل بدقة تامة، وأنّ قسما من المعلومات يضيع أثناء النقل الحرّ. وعندئذ، يوجد دوما خطر الانتقال إلى الحدّ الذى تتحول فيه الترجمة إلى عنديات المترجم. مما يجدر التنويه إليه أنّ المترجمين فى الترجمات التفسيرية لم يعيروا عناية بأصول توحيد ترجمة القرآن الكريم وذلک قضية هامّة يجب الانتباه.

المصادر والمراجع

آيتى، عبد المحمد. ۱۳۷۴ش. *ترجمه ى قرآن*. تهران: انتشارات سروش.

أرفع،سيد كاظم. ۱۳۸۱ش. *ترجمه ى قرآن*. تهران: موسسه تحقيقاتى وانتشاراتى فيض كاشانى.

الهى قمشه اى، مهدى. ۱۳۷۵ش. *ترجمه ى قرآن*. تهران: فرهنگ.

أنصارى خوشابر، مسعود. ۱۳۷۷ش. *ترجمه ى قرآن*. تهران: نشر وپژوهش فرزان روز.

أنصاريان، حسين. ۱۳۸۳ش. *ترجمه ى قرآن*. قم: انتشارات اسوه.

بروجردى، سيد محمد ابراهيم. ۱۳۶۶ش. *ترجمه ى قرآن*. تهران: انتشارات صدر.

بهرام پور، ابوالفضل. ۱۳۸۳ش. *ترجمه ى قرآن*. قم: انتشارات هجرت.

پاينده، ابوالقاسم. لاتا. *ترجمه ى قرآن*. لانا.

پورجوادى، كاظم.۱۴۱۴ق. *ترجمه ى قرآن*. تهران: بنياد دائرة المعارف اسلامى.

حلبى، على أصغر. ۱۳۸۰ش. *ترجمه ى قرآن*. تهران: انتشارات اساطير.

رضايى اصفهانى، محمد على وهمكاران. ۱۳۸۳ش. *ترجمه ى قرآن*. قم: موسسه تحقيقاتى فرهنگى دارالذكر.

رهنما، زين العابدين. ۱۳۴۶ش. *ترجمه وتفسير قرآن*. تهران: انتشارات كيهان.

صافى، محمود بن عبدالحيم. ۱۴۱۸ق. *الجدول فى إعراب القرآن*. دمشق: دار الرشيد مؤسسة الإيمان.

صفارزاده، طاهرة. ۱۳۸۰ش. *ترجمه ى قرآن*. تهران: موسسه فرهنگى جهان رايانه كوثر.

صفوى، محمد رضا. ۱۳۸۵ش. *ترجمه ى قرآن*. قم: إسراء.

الطباطبائى، سيد محمد حسين. ۱۴۱۷ق. *الميزان فى تفسير القرآن*. قم: منشورات جامعة المدرسين فى الحوزة العلمية.

فولادوند، محمدمهدی. ۱۳۸۴ش. *ترجمه ی قرآن*. قم: دفتر تبلیغات اسلامی حوزه ی علمیه.
فیض الإسلام، سیدعلی نقی. ۱۳۷۸ش. *ترجمه وتفسیر قرآن عظیم*. تهران: انتشارات فقیه.
مجتبوی، سید جلال الدین. ۱۳۷۱ش. *ترجمه ی قرآن*. تهران: انتشارات حکمت.
مریم سلامة، کار. ۱۹۹۸م. *ترجمة نجیب غزاوی*. مدرسة حنین بن إسحاق وأهمیتها فی الترجمة. دمشق: منشورات وزارة الثقافة فی الجمهوریة العربیة السوریة.
مشکینی، علی. ۱۳۸۱ش. *ترجمه ی قرآن*. قم: الهادی.
مصباح زاده، عباس. ۱۳۸۰ش. *ترجمه ی قرآن*. تهران: سازمان انتشارات بدرقه جاویدان.
معزی، محمدکاظم. ۱۳۷۲ش. *ترجمه ی قرآن*. قم: انتشارات اسوه.
مکارم شیرازی، ناصر. ۱۳۷۳ش. *ترجمه ی قرآن*. قم: دار القرآن الکریم.
میرزا خسروانی، علیرضا. ۱۳۹۰ق. *تفسیر خسروی*. تهران: انتشارات اسلامیه.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى ـ العدد الثالث ـ خريف ١٣٩٠ش / أيلول ٢٠١١م

رثاء ابن الرومی بين الاتباع والابتداع
(قصيدة رثاء البصرة نموذجا)

علی أصغر حبيبی*

الملخص
يعدّ الرثاء من أهم الأغراض الشعرية القديمة وأصدقها، بل أصدق ضروب الآداب الإنسانيه على الإطلاق وأكثرها صلة بالنفس البشرية والتصاقاً بالوجدان الإنسانی، وهو من أكثر أغراض الشعر استمراريّة وبقاءا؛ فلهذا وبسبب الصلة الوطيدة بين موضوع الرثاء والنفس البشرية، قلّما نجد شاعرا وهو لايقرض شعرا فی الرثاء، ولكن هناک بعض الشعراء قد برعوا فی قرض المراثی وهذا بسبب القدرة الذاتية والحس الرهيف عندهم ولاننسى البواعث الخارجية على نفس الشاعر مثل الكوارث والمصائب الوارده عليه؛ وشاعرنا ابن الرومی أحد هؤلاء الشعراء البارعين فی قصائد الرثاء، وهو بصفته شاعر الرثاء حلت به كوارث جسام تحملها بصبر. ومن أجمل قصائده مضمونا وأسلوبا وجمالا، قصيدته «رثاء البصرة» والتی نظمها إثر الغارة الغاشمة التی واجهتها مدينة البصرة، حيث أثّرت هذه الفجيعة العظيمة تأثيرا كبيرا على نفسية شاعرنا وانعكست فی شعره. وقد سعى الكاتب فی هذا المقال أن يسلّط الضوء على الجوانب المختلفة لهذه القصيدة (الموضوعية – الأسلوبية – المنهجية – الفنية و...) كنموذج شعری للشاعر تتجلّى فيه الميزات العامة لمراثيه.
الكلمات الدليلية: الرثاء، ابن الرومی، البصرة، العصر العباسی.

---

*. عضو هيئة التدريس بجامعة زابل – أستاذ مساعد.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.عبدالحميد أحمدی

Amin_Habiby@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٧/٥هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩٠/٧/٢١هـ. ش

الرثاء لغة و اصطلاحا

الرثاء من رَثَيْت الميّتَ رَثْياً ورِثاءً ومَرْثاةً ومَرْثِيةً؛ ورَثَّيْته مَدَحْته بعد الموت، وبَكَيْته، ورثَوْت الميّت أيضاً إذا بكَيْته، وعدَّدت محاسنه وكذلک إذا نظَمْت فيه شعراً؛ ويقال ما يَرْثِی فلانٌ لی أی ما يَتَوَجَّع ولا يُبالِی، وإنِّی لأَرْثِی له مَرْثاةً ورَثْياً ورَثَى له أَی رَقَّ له؛ وفی الحديث أنّ أخْتَ شَدَّادِ بن أوْسٍ بَعَثَتْ إليه عند فِطْره بقَدَح لَبَنٍ وقالت: يا رسول الله إنما بَعَثْت به إليکَ مَرْثِيةً لکَ من طُول النهارِ وشِدّة الحرِّ، أَی تَوَجُّعاً لکَ وإشْفاقاً، من رَثَی له إِذا رَقّ وتوجع. (ابن منظور، لاتا: مادة رثی؛ ونفيسی، ۱۳۵۵ش: ۱۶۳۲/۳)

ألوان الرثاء

الرثاء أنواع متعددة، منها:

۱. رثاء الأشخاص وهو يشتمل علی أقسام:

أ. الرثاء الرسمی کرثاء الملوک والسلاطين والأمراء .

ب. رثاء النفس وفی هذا النوع يدرک الشخص أن حياته الدنيوية قد انقطعت وأن الناس والأقرباء سيسيرون بعد مواراة جثمانه سيرتهم الأولی.

ج. رثاء الأهل وفی هذا النوع تبدو العواطف الدفّاقة الشجيّة ولاسيّما إن کان المرثیّ ابنا أو أمّا أو ...

د. مراثی العلماء والأصدقاء، والعالم کالأب، والصديق الحميم أخ لم تلده الأم، ولهذا يتألم المرء لفقد أحدهما، ولا سيما إن کان الصديق عالما من العلماء.

۲. رثاء المدن المنکوبة:

رثاء المدن ليس رثاءا محددا يرتبط بشخص وعائلة أو قبيلة، بل إنه مصيبة عظيمة تحل بالأمة ولها وقعها الأليم الممض، ولا سيما إن کانت النبکة تتعلق بالديار المقدّسة والمحبوبة إلی القلوب مثل بيت المقدس و بغداد وبصرة ودمشق و... (ضيف، لاتا: ۱۳ و۳۰ و۴۰ و۴۷ و۷۰ و۸۰ ؛وطاهری، ۲۰۰۳م: ۲۹۰–۲۹۷)

رثاء المدن فی الأدب العربی

عرف الأدب العربی رثاء المدن غرضا أدبیا فی شعره ونثره؛ وهو لون من التعبیر یعکس طبیعة التقلبات السیاسیة التی تجتاح عصور الحکم فی مراحل مختلفة. ویُعدّ رثاء المدن من الأغراض الأدبیة المحدثة فی العصر العبّاسی، ذلک أن الجاهلی لم تکن له مدنٌ یبکی علی خرابها، فهو ینتقل فی الصحراء الواسعة من مکان إلی آخر، وإذا ألـمّ بمدن المناذرة والغساسنة فهو إلمام عابر؛ (الکفاوین, ۱۹۸۴م: ۴۸) ولعل بکاء الجاهلی علی الربع الدارس والطلل الماحل هو لون من هذه العاطفة المعبّرة عن درس المکان وخرابه.

وأما فی العصر العباسی فقد اعتنی شعراء هذا العصر بمثل هذا النوع من الرثاء؛ فمن النماذج علی ذلک رثاءُ الشعراء لبغداد عندما تعرضت عاصمة الخلافة العباسیة للتدمیر والخراب خلال الفتنة التی وقعت بین الشقیقین الأمین والمأمون؛ فمزقت البلاد، و نهبت بغداد، وهتکت أعراض أهلها، واقتحمت دورهم، ووجد السّفلة والأوباش، مناخًا صالحا لیعیثوا فسادا ودمارا؛ فکثر القتل والتدمیر والخراب حتی درست محاسن بغداد والتهمتها النیران، (المصدر نفسه: ۶۷ و۶) وفی هذا یقول الوراق:

ألــم یکن فیک قوم کان ســکنهم	وکان قربهــم زینــا مــن الزیــن
صاح الغراب بهم بالبین فافترقوا	ماذا القیــت بهم من لوعــة البین
أســتودع الله قومــا مــا ذکرتهم	لاتحــدر مــاء العین مــن عینی
کانــوا ففرقهــم دهــر و صدعهم	والدهــر یصدع ما بیــن الفریقین

(المصدر نفسه: ۶۷)

ثم کان خراب البصرة علی ید الزنج سنة ۲۵۷ من الهجرة؛ فأشعلوا فیها الحرائق وحوّلوها إلی أنقاض ودمار وعلی إثر هذا الدمار رثی بعض الشعراء هذه المدینة ومنهم ابن الرومی فی قصیدته المشهورة «رثاء البصرة». ومن النکبات الأخری التی انعکست فی شعر الشعراء العباسیین: نکبة بغداد الثانیة سنة ۲۵۱ق، ونکبة المدینة سنة ۲۷۱ق، ونکبة بغداد الثالثة علی ید البریدیین سنة ۳۳۰ق، ونکبة دمشق أیام الفاطمیین سنة

۴۱۱ق، و... .(حمدان, ۲۰۰۴م: ۱۲۰و۱۲۹و۱۶۰و۱۶۳)

وأما فى الأندلس، فكان هذا الغرض من أهم الأغراض الشعرية، إذ كان مواكبا لحركة الإيقاع السياسى راصدا لأحداثه مستبطنًا دواخله ومقوّمًا لاتجاهاته. ومن هذه المراثى نستطيع أن نشير إلى مرثية بعض الشعراء لمدينة طليطلة والتى سقطت فى أواخر القرن الخامس الهجرى، فهى أول بلد إسلامى يدخله الفرنجة وكان ذلک مصابا جللا هزّ النفوس هزًا عميقًا. ومن المدن التى أكثر الشعراء من رثائها وندبها حين استولى عليها الأسبان شاطبة، وقرطبة، واشبيلية و... ومرثية الشاعر ابن الأبار لمدينة بلنسية من المراثى المشهورة فى الأندلس، ونونية أبى البقاء الرندى تعدّ واسطة العقد فى شعر رثاء المدن وأكثر نصوصه شهرة وأشدها تعبيرا عن الواقع، (الكفاوين, ۱۹۸۴م: ۱۹۱-۱۹۰؛ وضيف, لاتا: ۴۹) فهى ترثى الأندلس فى مجموعها مدنا وممالک:

فاسأْل بَلَنْسِيَةً ما شأنُ مُرْسِيَةٍ ... وأينَ شَاطِبَةٌ أم أين جَيَّانُ

وأين حِمْصُ وما تَحْويه من نُزَهٍ ... و نَهْرُها العَذْبُ فَيّاضٌ و ملآنُ

قواعدٌ كُنَّ أركانَ البلاد فما ... عَسَى البَقَاءُ إذا لم تَبْقَ أركانُ

تبكى الحَنِيفِيَّة البيضاءُ من أَسَفٍ ... كما بكى لِفِرَاقِ الإلْفِ هَيْمَانُ

عَلَى ديارٍ من الإسلام خاليةٍ ... قد أقْفَرَتْ و َلَها بالكُفْرِ عُمْرَانُ

حَيثُ المساجدُ قد صارت كنائسَ ما ... فيهن إلا نَواقيسٌ و صُلْبَانُ

حتى المحاريبُ تبكى و هى جامدةٌ ... حتى المنابرُ تَرْثِى و هى عيدَانُ

(المقرى, ۱۹۸۸م: ۴۸۷/۴)

وأما فى العصر الحديث لقد تطوّر شعر الرثاء بشكل سريع ونحى نحو الرثاء الخالص والصادق فمن أهم هذه المراثى رثاء الشعراء لفلسطين وبيت المقدس وكذلک رثاؤهم لموطنهم كالعراق عند السياب والبياتى وسوريا عند أدونيس.

هويّة ابن الرومى (۲۲۱ - ۲۸۳ق/ ۸۳۶ - ۸۹۶م)

هو على بن العباس بن جريج أو جورجيس، الرومى، شاعر كبير، من طبقة بشار

والمتنبى، رومى الأصل، كان مسلماً موالياً للعباسيين، وقد صرّح الشاعر بذلك قائلا:

قوْمــى بنــو العبــاسِ حلمُهــمُ   حِلْمى هَواک وجهلُهُم جهلــى
نَبْلــى نِبالُهُــمُ إذا نزلــتْ   بــى شــدةٌ ونِبالُهــم نَبلــى
لا أبتغــى أبــداً بهــم بــدلا   لــفَّ الإلــهُ بشــملهم شــملى

(ابن الرومى، ٢٠٠٢م: ١٠٥/٣-١٠٦)

وُلِدَ ابن الرومى ونشأ ببغداد وأخذ العلم عن محمد بن حبيب، وعكف على نظم الشعر مبكراً، وقد تعرض على مدار حياته للكثير من الكوارث والنكبات سلبت منه فرصة التفاؤل، فجاءت أشعاره انعكاساً لما مرّ به؛ وإذا نظرنا إلى تاريخ مآسيه نجد أنّه ورث عن والده أملاكاً كثيرة أضاع جزءا كبيرا منها بإسرافه ولهوه، وأمّا الجزء الباقى فدمّرته الكوارث حيث احترقت ضيعته، وغصبت داره، وأتى الجراد على زرعه، وجاء الموت ليفرط عقد عائلته واحداً تلو الآخر، فبعد وفاة والده، توفيت والدته ثم أخوه الأكبر وخالته، وبعد أن تزوج توفيت زوجته وأولاده الثلاثة. مات شاعرنا المغموم فى بغداد مسموماً، قيل: دسّ له السمَّ القاسمُ بن عبيد الله، وزير المعتضد، وكان ابن الرومى قد هجاه. قال المرزبانى: لاأعلم أنه مدح أحداً من رئيس أو مرؤوس إلا وعاد إليه فهجاه، ولذلک قلّت فائدته من قول الشعر وتحاماه الرؤساء وكان سبباً لوفاته.وقال أيضاً: وأخطأ محمد بن داود فيما رواه لمثقال (الوسطى) من أشعار ابن الرومى التى ليس فى طاقة مثقال ولا أحد من شعراء زمانه أن يقول مثلها إلا ابن الرومى.(بطرس البستانى، لاتا: ٤٩٤/١؛ وفروخ، ١٩٦٨م: ٣٤٠/٢؛ وابن خلكان، ١٩٧٧م: ٣٦١/٣؛ والعقاد، ١٩٥٧م: ٢٨٦ ـ ٢٨٥؛ والمرزبانى، لاتا: ١٤٥؛ والمقدسى، ١٩٧١م: ٢٨٦ ـ ٢٨٥؛ والحاج حسن، ١٩٨٥م: ٢٥١ ـ ٢٣٨)

نظرة إلى رثاء البصرة

نكبة البصرة، تذكر بسقوط الأندلس، وبانهيار بغداد تحت أقدام التتار، وبعمورية لا من حيث الأسباب والنتائج، ولكن من حيث القابلية لموضوع ملحمى أو صدى لصراع بين الواقعية وبين المصير، ملاحظين أن فتنة الزنج التى أدّت إلى إلحاق الخراب والدمار

بالبصرة لم تكن إلا نوعا من ألوان الثورة، ثورة أصحاب الأيدى العاملة ورفقاء العرق والنسب والجوع والحرمان والذلة والإهمال، فى وجه من تحكم وامتلأ وارتفع، فانفغرت هوة بين الفريقين جاء الزنوج لا ليسدّوها ولكن تعبيرا عن انفجار كان مكبوتا، انفجار أرعن، أعمى، لم يستطع أن يبنى أو يخطط، لأن فاقد الشىء لا يعطيه، وربما كان هؤلاء الهمج قد اكتفوا بملء البطون وستر الأجساد وهذا كان أكبر همّهم وإلا فما معنى الحيرة والتذبذب دون أن يتقرّر لمحاولتهم نهج يسار عليه.

قد يكون لثورتهم مبرّر، قد يكونون مدفوعين بأيد اختفت وراء الستار، و ربما كانوا عصابات لا همّ لهم إلا السلب والنهب، هذا جميعه لا يعنينا الآن إنما يعنينا شىء واحد وهو حصيلة تلك الفاجعة وأثرها فى نفوس الناس و تثبيت ذلك الأثر فى شعر ابن الرومى؛ فقد خلّفت لنا حركة الزنج كمّاً هائلاً من الأشعار والأخبار (حمدان، ۲۰۰۴م: ۱۴۲-۱۴۵) حيث عرض إلى نكبة البصرة كثير من المؤرخين، كـ «ابن الطقطقى» و»ابن خلدون» و»ابن الأثير» و»الطبرى» وغيرهم... وبعد أربعة عشر عاما من المرابطة فى البصرة وواسط، تمكن العباسيّون من إفناء الزنوج وتخريب مدنهم التى بنوها، فمدح ابن الرومى "أبا أحمد الموفق ابن المتوكل" وكان يلقب بـ "الناصر" و"الموفق" بقصيدة يستعرض فيها الصورة التى سحق بها صاحب الزنج بعد أن اشتد أمره و تفاقم خطبه. (شلق، ۱۹۶۰م: ۳۲۴-۳۲۵)

ابـا أحمـد أبليـت أمـة احمـد	بـلاء سـيرضاه ابن عمـک أحمد
حصـرت عميد الزنج حتى تخاذلت	قـواه و أودى زاده المتـزود
فمـا رمتـه حتـى استقل برأسـه	مـكان قنـاة الظهـر أسـمر أجرد
سـكت سـكوتا كان رهنـا بوثبـة	عماس كـذاک الليـث للوثب يلبد

(ابن رومى، ۲۰۰۲م: ۱/ ۳۸۰-۳۸۱)

نثر القصیدة وحلّها[1]

اکتسح الزنج البصرة فی سنة ۲۵۷ق، ففتکوا بأهلها فتکا ذریعا وأظهروا من القساوة والوحشیّة ما یفوق حد الوصف . لقد صورّ ابن الرومی فی میمیته فجائع أهل البصرة بأنفسهم وأهلهم وأملاکهم وثرواتهم والعطاء الحضاری لمدینتهم التی لم تکن مدینة عادیة ولاتنحصر معاملها فی میدان دون آخر؛ وقد وقف عند ذلک کله مشیراً إلی ما أحدثته الفتنة، وانعکاس ذلک علی نفسه ووجدانه. وبحساسیته المرهفة الجیاشة الصادقة وأسلوبه التصویری الاستقصائی راح یرسم مشاهد الدمار واحداً بعد الآخر وصنوف التعذیب والتنکیل والقتل التی أتت علی سکان المدینة. (حمدان، ۲۰۰۴م: ۱۵۲)

فهو یقول: لم یعد للنوم فی عینی استقرار بعد أن ملأتها الدموع الغزیرة، بل أی نوم هذا بعد ما نزل بالبصرة ما نزل من أمور عظیمة، فلقد أصبحت تذکارات الفاجعة «تحیا» فی ضمیری علی أشلاء الراحة، وهل یملک الإنسان الذی شعت محبة الناس فی قلبه، هدوءا بعد ما حال بالبصرة؟! بل أنام بعد أن أزال الزنج جهرا حرمة مقدسات الإسلام. البصرة مدینة فی مکان ما من بقاع الأرض، ولم یعد شعبها واحدا من شعوب هذا العالم، بل أصبحت البصرة، کل مدینة وأصبح أی إنسان هلوع فیها کل إنسان فی الوجود، بل أصبحت البصرة «أنا» وأهلوها أهلی، فأنا أبکی نفسی وأهلی وأصبح الزنج عنوانا علی کل خطر داهم الإنسان منذ فجر الوجود، إنهم الموت فی أشنع أشکاله وأثقل خطاه.

ثم یرجع الشاعر إلی البصرة و یقول: إن ما أصابها أمر یکاد لایتخیل ولا یظن، وإن ما رأیناه ونحن مستیقظون یکفینا أن نراه فی أحلامنا حتی یفزعنا وذلک لو کان حلما لکان أعظم فجائع الوجود، إنه إقدام الخائن اللعین علی تخریب البصرة وهو فی الوقت ذاته إقدام علی خرق حرمات الله متسمیا بالإمام إمعانا فی خداع الناس وهو أصل مخلوقات الله.

وبالتالی، یبدأ ابن الرومی بالتحسّر علی أمور شتّی مناطة بالبصرة مستعملا عبارة

---

۱. الدیوان، المجلدالثالث، صص ۳۳۸-۳۴۲.

«لهف نفسی» المتكررة كأنما يجرجر قطع روحه المستغيظة حزنا على الوجود ويقول: أنت أيتها البصرة المنكوبة أتحسّر عليک يا أصل الخيرات، يا ينبوع المحامد، يا حامية الإسلام، يا محط أنظار العالم، أتحسّر حسرة مثل النار المتقدة فی أعماقی، حسرة تجعلنی نادما، حسرة يطول فيها حزنی، حسرة ستبقی فی الصدور علی مرّ السنين ويا حسرتی علی العز الذی أذل. كيف لا؟ وأنت قبة الإسلام وزينة البلدان.

تلک حالة البصرة وهل بعد ذلک من هناء راغد، وسعادة غامرة، فلننظر ماذا دهاها؟! بينما كان الناس فی هناءة وسعادة جاءهم هؤلاء ليستأصلوهم من الجذور ولقد دخلوا البصرة وهم لسواد بشرتهم كقطع الليل المظلم سودا تجلببوا بالسواد، فكان لهذا اللون الحالک حق فی تمديد لون معاكس؛ أحاطوا بالمدينة من جميع أطرافها وباغتوا القوم فلم يتركوا وليدا أو شيخا أو غادة إلا وأوردوهم كأس الحمام، وأی فزع عظيم هذا الذی دبّ فی روح أهلها، فأبيضّت لشدته رؤوس الغلمان وكانت النار التی أشعلوها تحصدهم حصد الهشيم من كل ناحية وصوب.

هذا شارب بعض شرابه أيشرب الدم مكان المشروب، وهذا يطعم المرّ بعد الهناءة والأمان، وذلک يروم النجاة فيلقی البوار، وأخ يلقی أخاه صريعا فلا يستطيع له خلاصا، وأب يجد أعز أبنائه يتقلّب فی دمائه.

لقد جاء هؤلاء الأوغاد أهل المدينة صباحا، فأذاقوهم مرارة يوم لشدته كأنه لم يتركوا قصرا إلا صيروه بلقعا، وروضة إلا آضت، وأنسا إلا استفحل وحشة وانقباضا. لقد اتخذ الزنوج من النساء خادمات لهم بعد أن كانت هذه النسوة يمتلكن الخدم و أخذت سهامهم تنال منهم.

بعد ذلک يرجع إلی نفسه ويعبر عمّا يدور فی قلبه من الهمّ والحزن مشيرا إلی أننی حينما أتذكر ما فعله هؤلاء الزنوج، يشتعل صدری حقدا أی اشتعال، وتؤلمنی مرارة القهر والذلّ؛ ثم أخذ يشرح ويفصل ما جری علی البصرة من المصائب مستعينا بـ «ربّ» للدلالة علی الكثرة: ربّ بيت قد هدم علی رؤوس الأضعاف والأيتام بعد أن كان مأوی

لهم،[1] رب قصر انفتحت أبوابه للطغام وكان على الكثيرين صعب المرام، وكم من رجل غنی نهبوا ما یملک فترکوه فقیر، ورب شمل جامع أصبح شتتا.

یخاطب الشاعر صاحبیه[2] ویقول: یا صاحبی مرا بالبصرة مرور المریض الذی أوشک على الموت، (كأنه یرید أن یقول أنكما ستعانیان من المرض و الموت فور رؤیتكما لها على هذه الحالة) واسألاها وستعدمان جوابا لها وكیف لها أن تجیب؟! أین الزحمات و الضوضاء فی أسواق صادرة واردة؟ أین قصورها ومبانیها؟ كل ذلک أصبح رمادا وترابا.

هنا یدلنا الشاعر على وجه من وجوه الحرب آنذاک فیقول: سلّط البثق وهو مقذوفات المنجنیق الملتهبة، ثم الحریق. فما الذی یبقى أمام هولهما؟ لقد تهدمت أركان المدینة شر انهدام، لقد أقفرت تلک الدیار من الناس والحیوانات، ولا ترى إلا أشلاء الأجساد ورؤوسا مهشمة ووجوها ملطخة بالدماء.

لقد أذلت تلكم الرجال عنوة بعد طول عهدهم بالعزّ، وترى تلک الوجوه ذلیلة خاضعة والریاح تذر غبارها علیهم بعد عزّ، ثم یرجع الشاعر ویخاطب صدیقه قائلا: بل زورا المسجد وطوفا بساحته واسألاه وإن لم یجب عن المصلین وعمن كانوا یقضون اللیل فیه مصلین خاشعین لله وعن قارئ القرآن طوال عمره أین طلاب العلم؟ بل أین شیوخهم أصحاب العقول النیرة والعلم الغزیر؟

منهج القصیدة

إذا كان شعر ابن الرومی عامّة فریدا فی منهجه الذی اختطه له، فكذلک هو فرید فی رثاء المدن التی أضفى علیها تجسیدا، یعدّ الأول من نوعه، من حیث الدقة فی الإحاطة بكل صغیر وكبیر؛ ومن أشهر مراثیه فی المدن، رثاؤه للبصرة وتصویر المذبحة التی قادها "علی بن محمد "على رأس الزنج، فأتى على المدینة كلها. (الحر، ۱۹۹۲م: ۱۷۷)

۱. بذلک یشیر ابن الرومی إلى أن هذا العصر اشتهر بدُور العجزة والأیتام وذلک مظهر دینی انسانی.
۲. هذا الأسلوب متداول عند الشعراء منذ العصر الجاهلی، وسنبحث عنه فیما بعد إن شاءالله.

بلغ ابن الرومى فى قصيدته هذه أفق الحرية، ومضى منعتقا من قيود المدح والهجاء، ومن نقمته على المنعمين و شهواته للطيبات من المطعومات والغانيات، لأنه بلغ فى مداه الفنى الخاص، يسبح فى نعمة الجمال، فلا يعلق به ذر المشانع الآثمة، فهو لكل خير وحق وبهاء؛ إنه خلص من الواقع إلى عالم الصورة؛ يذكر ابن الرومى محارم الإسلام، ويعد ذلک الحدث بعيدا عن التصديق حتى فى الأحلام ولكنه حدث فماذا يفعل؟

يختلف رجل الفن عن غيره إزاء الأحداث فى أنه لايشرح ويمنطق ويحاكم كما يفعل الخطباء، ولايسرد الحوادث كما يفعل المؤرخ، أو يتربص كما يفعل السياسيون، ولا ينفر الجيوش سواء نجح أم لم ينجح كما يفعل رجل الحرب، ولايقف كالبلهاء مكتوفى الأيدى فاغرى الأفواه أو يولى كما يولى الجبناء؛ بل رجل الفن الأصيل أول ما يقوم، بعد أن يفلت من ربقة الصدمة الأولى، إلى أدواته، وألواحه، ووسائله ليثبتها، وهكذا فعل ابن الرومى، أخذ يبين بأسلوب الشاعر المصور ما حل بالبصرة، بعد أن بين منزلتها فى صنع الحضارة؛ فالبصرة موضوع فكرى وابن الرومى مفكر موهوب؛ فهو يأسى جزعا للمقدار المشترک بينهما من حيث إنّهما كائنان فى كائن حى واحد. (شلق، ۱۹۶۰م: ۳۳۲ –۳۳۳)

لم يستطع ابن الرومى أن يتخلص من أسلوب "أبى تمام" فى قصيدة عمورية. إن منهج ابن الرومى فى قصيدته هذه يشبه أسلوب الإمام على بن أبى طالب (ع) فى التهويل على السامعين خطابيا وتفجيع الحادثة كل تفجيع، ثم دعوة الناس إلى أن يثأروا وينتقموا لله لا للبشر ويتداركوا قصورهم قبل أن يتم الفوات.

هذه القصيدة تحاول السيطرة والتدرج الذكى البارع واللف والدوران العقليين للسيطرة على الجمهور بوصف مواطن الفاجعة، وكذلک هذه القصيدة سمفونية تضج فيها عدة أوتار؛ ومن جهة أخرى هذه القصيدة تنزع إلى أسلوب الخطابة إقناعا، وتفصيلا وبراعة حيلة.

فابن الرومى فى هذه القصيدة أخذ يعرض مشاعره توّا بعد أن حدّد المتهم صاحب الزنج بوصفه "باللعين" ولا نخال أن شاعرا شرقيا أو غربيا بلغ مبلغ "ابن الرومى" فى عرض الفاجعة ثم نقلها إلى القارىء. (نفس المصدر: ۳۲۶-۳۲۷) فقد رثى البصرة لهفة

صادقة على جمالها المهدم وعجب من الناس كيف يرتاحون إلى مثل ذلک الانتهاک ولايثورون ولاينتقمون له، وحضّهم بلهجة فيها حمية وشدة وفيها قوة مؤثرة وهكذا نلمس فی رثاء البصرة نفسه الحساسة فی تشاؤمها من الحياة وأسفها عليها. (الفاخوری، ١٣٧٧ش: ٥٣٣)

أسلوب القصيدة

أسلوب ابن الرومی فی شعره (وفی هذه القصيدة خاصة) أقرب إلى أسلوب النثر، فمن تطويل القصائد من غير كلل، ومن عناية بالطرق المنطقية، واستخدام الروابط العقلية، وخروج عن السنة الشائعة بين نظام العرب فی جعل البيت وحدة مستقلة؛ وقد أبقى ابن الرومی البيت مستقلا عما سواه من حيث الأعراب، أما من حيث المعنى فهو جزء من كل لا يتم إلا فی أبيات متعددة. (نفس المصدر: ٥۴۶) وقد تجلّى تأثره بالأسلوب القرآنی وصوره فی أكثر من موضع، كقوله:

دخلوهــا كأنهــم قِطــع اللْيـــ ـــلِ إذا راحَ مُدلَهِــمَّ الظــلام

(ابن الرومی، ٢٠٠٢م: ٣٣٩/٣)

الخصائص الفنيّة للقصيدة

١. التكرار والتفصيل:

كما نعلم أنّ ابن الرومی رجل التفصيل والتكرار وبسبب تفصيلاته، نلاحظ أن شعره أقرب إلى أسلوب النثر وهذا الأمر يلفت نظر كل قارىء أو سامع عندما يسعترض قصيدة رثاء البصرة. نعم عندما نلقی النظر على هذه القصيدة نشاهد أن ابن الرومی يكرر المعانی ويقوم بعملية التفصيل، كما نرى أنّه يكرّر الألفاظ و يعيدها كثيرا، مثل: "أی" و"لهف نفسی" و"أين" و"من" ومع كل لفظ مكرر، معانی مكررة فی إطار واحد. كما يقول "الأستاذ العقاد": «إن هذا الاستقصاء كان سببا من أسباب الإطالة و لكنه لم يكن

كل السبب ... يوقعه الاستطراد – الاستغراق فى المعنى– تارة فى إهمال اللفظ، وتارة أخرى فى الأساليب النثرية التى ينفسح غيرها للإسهاب والإطناب والتفصيل والمراجعة والاستدراک، فينظم فى هذه الحالة وكأنه ينثر، إلا أنه لا يخلو من الشاعرية ولا يسف إلى طبقة المتن المنظوم و"الألفيات" التى ليس فيها من الشعر إلا أنها موزونة مقفاة.» (العقاد، ١٩٥٧م: ٣١٦ و٣٢٤)

نعم، ثمة ظاهرة التكرار فى هذا الوصف؛ فالشاعر فى مبالغته وتدرجه بالمعنى، صورة بعد صورة، إنما هو يكرّر فى الآن ذاته؛ فالمبالغة إذن مبالغة تكرارية، والتدرج تدرج تكرارى، يستعيد المعنى ذاته، بوسعه، يفصله ويعلله ويبالغ فيه، أو كما يقول "ابن رشيق": «يقلبه ظهرا على عقب حتى يميته.» (الحاوى، ١٩٨٧م: ١٨٧)

يتكلم شاعرنا فى مستهل كلامه وفى الأبيات الخمسة الأولى عن الفاجعة بشكل عام، وعن تأثيرها على نفسه بل على نفس كل إنسان ذى شعور وعاطفة، ويذكر بأن انشغال عينه بالدموع وانشغال نفسه بالهموم والأحزان من هذه الكارثة جعله لاينام، كارثة تكاد لا تتخيل ولا تظن. وبهذا يأتى الشاعر باستهلال قوى من حيث عرض الحالة الذاتية التى انغمر فى جوها،ومن ثمّ ينتقل إلى التعبير عن تفصيلات الموضوع، مما أصاب البصرة من الهموم والحرق والعدم والحزن والهم والتفجع والهلاک، بعدما كانت عليه من العمران والخير والعزة والسعادة و...

وبالتالى، نشاهده يكرر المعانى ويفصلها، وهذا مع وصف دقيق فى تفصيل الموضوع، مصحوبا بالتحسر والتلهف عليها وعلى أهلها حسرةً كالنار المتقدة فى أعماق الشاعر، حسرةً تجعله نادما وستبقى هذه الحسرة فى الصدر على مر السنين.

لهف نفســى عليک يا معدن الخيـ ـــرات لهْفــاً يَعضُّنــى إبهامــى
لهــف نفســى يــا قُبَّــةَ الإســـ لام لهفــاً يطــولُ منــه غرامــى

(ابن الرومى، ٢٠٠٢م: ٣٣٩/٣)

فالشاعر يأتى بـ «لهف نفسى» خمس مرات متواليات فى القصيدة ليخلق جوا خاصا توحى به كلمة «لهف» وهى تشير إلى الخشية والحسرة، الخشية من تفاقم الخطب، ومن

المصير الراعب والحسرة على ما حصل من فواجع. إن هذا التلهف المتلهب فی زفرات شاعرنا المتأججة بنار الأسى تصور فتنة تثلم مدينة سمحاء، يرمز بها إلى الإسلام الذی ترفع شعاره، بحصانة أبناءها وحصافته؛ وبهذا التلهف قد سجل الشاعر هذه الثورة الزنجية بنفس طويل، وإن ضن بتقديره التاريخ، فإن على الفن والأدب، أن يعرف له القدر. (الحر، ۱۹۹۲م: ۱۸۷)

فهناک سؤال يطرح نفسه؛ ما هو السبب الرئيسی لهذه التلهفات والحسرات للشاعر؟ فابن الرومی بنفسه يقوم بالإجابة عن السؤال فی هذه القصيدة بأجمعها، يعنی إذا نظرنا إلى أی بيت منها نجد الجواب، لأنه كلّما يتكلم عن الكارثة يقوم ببيان ما كانت عليه هذه المدينة، قبل الهجوم، من الخيرات على أسلوب التضاد والمقابلة. فعلى سبيل المثال، نراه فی البيت التاسع إلى الحادی عشر يخاطب البصرة قائلا: «يا معدن الخيرات» و»يا قبة الإسلام» و»يا فُرضة البلدان» هذا كله يؤكد على أنه كانت لها مكانة مرموقة بين البلدان آنذاک، لأنه لو كانت البصرة مدينة تجارية أو ذات موقع خاص لما رأينا ابن الرومی ينخلع قلبه رعبا وحزنا لما حل بها، فهی مركز فكری هام من مراكز العالم الإسلامی المتحضر، كثيراً ما تفوقت مدارسها على مدارس الكوفة وبغداد وقرطبة، بل هی كانت بمثابة الينبوع استقت منه الحواضر فی العالم الإسلامی الأخرى، وقيمتها أنها قبة الإسلام فكريا وأحد مصادر الثروة والغنی الهامة وثغرا بحريا فريدا وذات مقام عزير شامخ ومركز سيادة مرموق. (شلق، ۱۹۶۰م: ۳۲۹)

فلهذا، نرى أن البصرة فی رثائه، حاضرة ممجدة السيرة، أصابتها نكبة لم يشهد قبلها العرب مثلها فی حروبهم؛ ويعمل الشاعر على تجسيد المدينة بساكنيها، فكل فعل يقع على المواطنين، إنما يصيب المسكون والساكن معا، فالحجر والبشر، كل لايتجزأ؛ إذ إن تخريب البناء يشرّد أهله ويذهب به فلا البيت يبقى ولا من كان بداخله يظل فيه. فهذا ما رمى إليه شاعرنا حين أكمل المأساة بقوله الذی جعله يشير إلى المدينة من خلال أهلها ويؤكد على هذا التفجع بترديد «كم» الخبرية ما يقرب من ثمانی مرات، وذلک ليصوّر الفاجعة بآثارها الحسية:

كــم ضنيــنٍ بنفســهِ رامَ مَنْجــى   فتلقّــوا جبينــه بالحســام
كــم أخٍ قــد رأى أخــاهُ صريعــاً   تــربَ الخَــد بيــنَ صَرْعــى كرامِ
كــم أبٍ قــد رأى عزيــزَ بنيــه   وهْــوَ يُعلَــى بصــارمٍ صمصــام
كــم مُفدىً فــى أهلــهِ أسْــلمُوه   حين لــم يحْمِــه هنالــك حامى
كــم رضيــع هنــاكَ قــد فطموه   بشــبا الســيف قبل حيــنِ الفطام
كــم فتــاةٍ بخاتِــم الله بِكــرٍ   فضحوهــا جَهْــراً بغيــر اكتتــام
كــم فتــاةٍ مصونــة قــد ســبوْها   بــارزاً وجههــا بغيــر لثــام

(ابن الرومى، ٢٠٠٢م: ٣/٣٣٩)

وبعد ذلك توجّه نحو حرمات المسلمين وأخذ يشرح حالتهن بتفصيل معيدا كلمة «من» الاستفهامية، لكى يحض المسلمين على الدفاع عن شرفهم وحرمتهم:

مــن رآهُــنَّ فــى المســاقِ ســبايا   داميــاتِ الوجــوهِ للأقــدام
مــن رآهنَّ فى المقاســم وسْــطَ الـ   ـزنــج يُقسَــمْنَ بينهــم بالسِّــهام
مــن رآهُــنَّ يُتّخــذنَ إمــاءً   بعــد ملْــكِ الإمــاء والخُــدام

(ابن الرومى، ٢٠٠٢م: ٣/٣٣٩)

وبالتالى، يقوم الشاعر بالمقابلة بين حالة البصرة قبل الهجوم وبعده واصفا إياها فى كلتا حالتيها وهو يشرح بالتفصيل، التجارة الرابحة والبيوت العامرة بالسكان والنعم الكثيرة والقصور الضخمة والدور الرائعة والأبنية الشامخة والأسواق المفروشة بالرخام والسفن الذاهبة والآيبة من البصرة وإليها والمساجد العامرة الكثيرة المملوءة بطالبى العلم وأصحاب العقول النيرة والعلم الغزير...

كما شاهدنا أن شاعرنا استوعب بشعره أرجاء البصرة بأكملها وما ترك شيئا إلا وقد وصفه. نعم إن ابن الرومى يأتى فى قصيدته بالموضوعات الشعرية المتعددة والصور الفنية والمسحة المتناغمة فى أسلوب القصيدة بناء وشكلا. (شلق، ١٩٦٠م: ٣٤٠)

وقد جعل ابن الرومى المرحلة الأخيرة من قصيدته وصفا لتهديم القصور وتحريق أركانها التى كانت قبل تلك الهجوم الشرس على عزة بنيان قوى، ولقد صارت تلك

القصور، وهاتيک الدور تلالاً من الركام والتراب بعد أن هدمها الزنج. يقوم الشاعر بالتفصيل واستيعاب تمام جوانب الهدم فى البصرة مشيرا إلى الأدوات الحربية التى استفيدت فى هدم البصرة ومنها البثق وهو أدات حربية تشبه المنجنيق ترمى منها الرصاصات النارية، ويقول لقد تحكم الحريق والدمار بأبنيتها فتهدمت أركانها شر انهدام.

٢. الميولة إلى الوصف:

مما يسترعى انتباهنا فى شعر ابن الرومى عامة وهذه القصيدة خاصة، هو ميولة الشاعر إلى الوصف واهتمامه بترسيم جوانب الشىء بأكملها «لعل انطواء الشاعر على نفسه جعله يميل إلى الوصف أبدا وقد خالط الوصف أغراض شعره بجميعها، فإذا هجا فإنه يصف مهجوه وإذا رثا فإنه يصف الميت والمرثى وكذلک فهو إذا تغزل فإنما يصف حبيبته. (الحاوى، ١٩٨٧م: ١٨٠-١٨١)

٣. النزعة الجاهلية و الواقعية الحسية:

من الميزات الأخرى التى تلفت النظر فى هذه القصيدة، هو انحياز الشاعر إلى زملائه الجاهليين فى بعض الأساليب والمعانى؛ فهو فى البيت التاسع والثلاثين والبيت الأربعين حذا حذو الجاهليين فى الندا، فعندما أراد أن ينقل إلى السامع صورة محسوسة تتملاها وسائل الإدراک بوضوح، طرح باب التعبير الجاهلى بقوله "عرجا صاحبى" ثم "فاسألاها" ويقول:

عرِّجـا صاحبـىَّ بالبصـرةِ الزَّهْـ ـــراء تعريـج مُدنـفٍ ذى سـقام
فاسْـألاها ولا جـوابَ لديهـا لسـؤال ومـن لهـا بالـكلام

(ابن الرومى، ٢٠٠٢م: ٣/٣٤٠)

فهذا أسلوب جاهلى معروف وكثير الاستعمال ويذكرنا بقول «امرئ القيس»:

قفا نبک من ذکرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

وقوفـا بها صحبی علـی مطیهم　　　يقولون: لاتهلک أسـی وتجمل

(البستانی، ۱۳۷۹: ۳۱/۱)

وبعد ذلک، يميل الشاعر إلی استعمال کلمة «أين» المتکررة للسؤال عن البصرة العامرة بالسکان بما فيها من القصور والدور والفلک مائلا إلی الشعراء الجاهليين فی السؤال عن منازل الحبيبة العامرة ورسمها بين الدخول فحومل وحدوج المالکية وخلايا السفين والأثافی و...فيقول:

أين ضوضـاءُ ذلک الخلـقِ فيها　　　أيـن أسـواقُها ذواتُ الزِّحـام

أيـن فُلْـکٌ فيهـا وفُلْـکٌ إليها　　　مُنشـآتٌ فـی البحـر کالأعـلام

أين تلـک القصورُ والـدورُ فيها　　　أيـن ذاکَ البنيـانُ ذو الإحـکام

(ابن الرومی، ۲۰۰۲م: ۳۴۰/۳)

ثم يتجه نحو هذه المدينة المهدمة بعد الهجوم، وهذا الأسلوب أسلوب جاهلی أيضا، فکما أن الشاعر الجاهلی يتذکر منازل الحبيبة ثم يرجع إلی الأطلال والدمن وما عليها من الهدم والفنا، فهذا ابن الرومی أيضا، يميل إلی هذا الأسلوب فی أطار جديد وحضارة جديدة، فإنه يبز الشعراء جميعا بما امتاز به عن قدرة علی التصوير فهو أبدا منساق وراء ملکته الغالبة. (شلق، ۱۹۶۰م: ۲۳۵) فهو يقول:

وخلتْ مـن حُلولها فهْـی قَفْرٌ　　　لا تری العيـن بين تلک الأکام

غيـرَ أيْـد وأرْجُـلٍ بائنـاتٍ　　　نُبـذَتْ بينهـنَّ أفـلاقُ هـام

ووجـوهٍ قـد رمَّلتْهـا دمـاءٌ　　　بأبـی تلکـمُ الوجـوه الدوامی

وطِئـتْ بالهـوانِ والذُّلِّ قسـراً　　　بعد طـولِ التبجيـلِ والإعظام

فتراهـا تَسْـفی الريـاحُ عليها　　　جاريـاتٍ بهبـوة وقتـام

خاشـعاتٍ کأنَّهـا باکيـاتٌ　　　باديـاتِ الثغـور لا لابتسـام

(ابن الرومی، ۲۰۰۲م: ۳۴۰/۳)

لايستطيع القارىء أن يتخلص من جو الفاجعة، لأن الشاعر نقلها إليه نقلا أمينا بارعا فلا يهمّه بعد ذلک أن يوجد فی عصر ابن الرومی أو لايوجد أن يشهد نکبة البصرة أو

لایشهد.

انظر فی کلمة «بائنات» بالنسبة إلی الأرجل والأیدی، ذلک تجسید واضح مؤثر کأنک وأنت تجاوزت مئات السنین تری أمامک ما وصفه الشاعر، الأیدی والأرجل مفصولات بعضها عن بعض وقد انتثرت بینها قطع من الجماجم، «أفلاق هام». (شلق، ۱۹۶۰م: ۳۳۵-۳۳۶)

۴. **الصور القویة الإیحاء:**

تتلاحق أبیات ابن الرومی مصورة للمتلقی تصویرا قوی الإیحاء یعتمد علی الحساسیة الفنیة المستقلة بالإضافة إلی الاعتماد علی العقل.

۵. **الاهتمام بالمعنی أکثر من اللفظ:**

لم یکن ابن الرومی الذی شذ فی سواد شعره، لیقلد فی فنه؛ وقد امتاز عن جمیع سالفیه، بقلة اهتمامه للصیاغة اللفظیة وجمالات البدیع المموهة الذائعة فی عصره؛ فهو یهتم قبل کل شیء لإبراز الإحساس فی أدق تفاصیله وابتکار الصور والمعانی الجدیدة واستقصائها إلی أبعد غایاتها.

۶. **میزات ألفاظه وقلة الإتیان بالصناعات الللفظیة:**

ألفاظ هذه القصیدة تحتوی علی الزخم الشعری، و الشاعر یضعک توا بایحائیة ألفاظه المباشرة فی الجو الکامل الذی ارتضاه هو نفسه، غیر مستعین بک إلا بوصفک طرفا ثانیا تلقائیا لتجربة فنه. (شلق، ۱۹۶۰م: ۳۵۱)

أما لفظه من حیث هو صحیح أو خطأ، فلفظ عالم النحو مطلع علی الشواهد العربیة ولاسیما فی القرآن؛ من هنا لم یذکر "الأشیاء" إلا ممنوعة من الصرف وهی مصروفة فی قول بعض القیاسیین من النحاة لأنها جمع شیء. (الحر، ۱۹۹۲م: ۳۳۰)

إنه لم یجعل اللفظ شغلا شاغلا فی صناعته، ولم یحفل به إلا لأداء المعنی الذی

يريده ومن ثم لم ينشغل باللفظ ولم يبد على معناه أثر الجهد فيه، وبهذا سلم من لعب الجناس اللفظى والمحسنات المموهة مع أنه نشأ فى العصر الذى نشأت فيه هذه المحسنات. (نفس المصدر: ۳۲۴- ۳۲۵)

ولاريب أن فى شعر ابن الرومى آثارا من البديع، كالجناس و الطباق وإن فى بديعه أحيانا بعض الإسراف؛ إلا أن بديع ابن الرومى مصادف لامنشود، يعرض للشاعر فلايرى بأسا من الأخذ به أو لايعرض فلا يسعى فى طلبه إلا نادرا لإبراز معنى دقيق. (الفاخورى،۱۳۷۷ش: ۵۲۵)

كما قلنا إنّه من بين الصناعات البديعية التى اعتمد عليها الشاعر صنعة الجناس والطباق ومراعاة النظير، ومما يلفت النظر فى هذه القصيدة هو اهتمامه بالطباق قصدا لبيان حالة البصرة قبل الهجوم وبعده وزيادة حدّة التفجع وشدة الألم، فيطابق بين الحسن والسىء، والمحبوب والقبيح، فيقول فى البيت الثانى عشر:

لهــف نفســى لجمعــکِ المتفانــى   لهــف نفســى لِعِــزِّکِ المُســتضام

(ابن الرومى، ۲۰۰۲م: ۳۳۹/۳)

فالتضاد هنا بين «العز» و»المستضام» وإيهام التضاد بين «جمع» و»المتفانى». وهناک العديد من الأبيات التى وظّف فيها الشاعر الطباق للتعبير عن مشاعره تجاه هذا الحدث المؤلم وإعطاء صورة واضحة عنه؛ وقد تجلّى ذلک بوضوح فى الأبيات التالية من هذه القصيدة: فى البيت الخامس (مستيقظ، ورؤيا، ومنام) والبيت الثامن عشر (خلف، أمام) والبيت الثانى والعشرين (أب، بنين) والبيت الرابع والثلاثين (أرخص، غلا) والبيت السابع والثلاثين (ذى نعمة، محالف الإعدام) والبيت الثامن والثلاثين (باتوا أجمع شمل، تركوا شملهم بغير نظام) والبيت التاسع والأربعين (الهوان، التبجيل، الذل، الإعظام) والبيت الواحد والخمسين (باكيات، ابتسام) والبيت الثالث والخمسين (اسالاه، الجواب) والبيت الخامس والخمسين (فتيان، أشياخ).

ومن المحسّنات المعنوية التى اعتمد عليها الشعر فى هذه القصيدة مراعاة النظير؛ فجاء ذلک فى البيت الأول (مقلة، الدموع) والبيت الرابع عشر (المدلهم، الليل،الظلام) والبيت

الواحد والثلاثين (إماء، خدام) والبيت الخامس والثلاثين (بيت، مأوى، ضعاف، ايتام) والبيت الثانى والأربعين(منشئآت، فلک، بحر، أعلام) والبيت الثالث والأربعين(قصور، دور) والبيت الرابع والأربعين(رماد، تراب، تلال، ركام) والبيت السابع والأربعين (أيدى، أرجل، هام) والبيت التاسع والأربعين (هوان، ذل، تبجيل، عظام).

وأما، بالنسبة إلى الصناعات البيانية، فقد كان الاعتماد عليها قليلا؛ ففى البيت الرابع عشر مثلا، عندما أراد الشاعر أن يصوّر لنا شدّة سواد قلوب الزنوج ووجوههم شبّههم بالليل ووصف الليل بالمدلهم، ليبالغ فى خبثهم، فيقول:

دخلوهــا كأنهــم قِطــع اللْيـــ ـــلِ إذا راحَ مُدلَهِــمَّ الظــلام

(ابن الرومى، ٢٠٠٢م: ٣٣٩/٣)

وفى البيت السابع عشر، يقول:

أىَّ هَــوْل رأوْا بهــمْ أىّ هَــوْلٍ حُــقَّ منــه تشــيبُ رأسُ الغلام

(المصدر نفسه: ٣٣٩/٣)

وكذلک فى هذا البيت قام الشاعر بتوظيف الكناية (حق منه تشيب رأس الغلام) ليشير من خلال ذلک إلى شدة هذا الفزع العظيم، هذا الذى دب فى روح أهل البصرة فابيضت لشدته رؤوس الغلمان.

وأما فى البيت الرابع والعشرين والذى يقول فيه:

كــم رضيع هنــاکَ قــد فطموه بشـــبا الســـيف قبل حينِ الفطام

(المصدر نفسه: ٣٣٩/٣)

ففى هذا البيت يعتمد على الكناية للتعبير عن قتل الأطفال فى مهدهم على يد الزنوج وهو أبشع قتل. وفضلا عن ذلک، نستطيع أن نعدّ من البيت التاسع عشر إلى البيت السادس والعشرين، كلها كناية عن شدة المصيبة والألم والدمار.

٧. وزن القصيدة:

الوزن التفصيلى على "فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن" وهذا الوزن مناسب لقصائد الرثاء

ويساعد على تنغيم النفس الشعرى فينتج عن ذلک الاتحاد بين الصورة والإيقاع فتكون القصيدة كموج يتلاحق فتؤثّر تأثير بالغا على المتلقى يدرک من خلاله هول المصاب كما يريد أن يصوّره الشاعر.

٨. صناعة ابن الرومى الخاصة:

نلاحظ فى صناعة ابن الرومى الإكثار من المشتقات كأسماء الفاعل والمفعول والزمان والمكان وصيغ التفضيل والمبالغة والصفات المشبهة وكذلک التنويع فى استخدام المصادر بحيث لم نلاحظ مثلها فى شعر غيره ونحسب أن الافراط فى استخدام المشتقات هو الوسيلة التى لا بد منها للشاعر العربى الذى يريد أن يتناول المعنى من جميع نواحيه، ويتدرج به فى مختلف درجاته، إذ ليس فى اللغة العربية ظروف كالظروف التى يشتقها الأفرنج من معظم الصفات والأسماء بإضافة صغيرة فى أول الكلمة أو فى آخرها فتدل على المعنى المقصود، و تدل كذلک على اختلاف الدرجة والقوة فى أداء ذلک المعنى، فإذا أراد الشاعر العربى أن يلتفت إلى هذه الفروق، فلا بد له من الاستعانة على ذلک بالمشتقات والأفعال المزيدة كما كان يفعل ابن الرومى، إلا أنه كان يسرف فى جمعها معا حتى تنبو بها الأذن فى بعض الأبيات. (العقاد، ١٩٥٧م: ٣٢٣)

ومنها فى قصيدة "رثا ء البصرة":

لرأينا مُسْتَيْقظين أموراً ... حسبُنا أن تكونَ رُؤيا منام

أقدم الخائنُ اللعينُ عليها ... وعلى الله أيَّما إقدام

طلعُوا بالمُهَنَّداتِ جِهْراً فألقتْ ... حملها الحاملات قبل التَّمام

كم أغصُّوا من شاربٍ بشراب ... كم أغصُّوا من طاعمٍ بطعام

كم رضيعٍ هناکَ قد فطموه ... بشبا السيف قبل حينِ الفطام

من رآهنَّ فى المقاسم وسْطَ الـ ... زنج يُقسَمْنَ بينهم بالسِّهام

فاسْألاها ولا جوابَ لديها ... لسؤال ومن لها بالكلام

أينَ عُمَّاره الأُلى عمَروهُ ... دهْرَهُمْ فى تلاوة وصيام

(ابن الرومى، ٢٠٠٢م: ٣/٣٣٠-٣٤٠)

أما لغته، فهى سهلة طبيعية، غنية، دقيقة، بريئة من الابتذال وبعيدة عن الجزالة والترفع وهى من ثم أقرب إلى لغة النثر البليغ. (الفاخورى، ۱۳۷۷: ۵۴۶)

۹. الوحدة العضوية:

من العلامات البارزة فى هذه القصيدة (وهى الميزة العامة لشعره) هى طول نفسه وشدة استقصائه المعنى واسترساله، وبهذا الاسترسال خرج عن سنة النظاميين الذين جعلوا البيت وحدة النظم، وجعلوا القصيدة أبياتا متفرقة يضمها سمط واحد، قلّما يطرد فيه المعنى إلى عدة أبيات وقلّما يتوالى فيه النسق تواليا يستعصى على التقديم والتأخير والتبديل والتحوير، فخالف ابن الرومى هذه السنة وجعل القصيدة كلا واحدا لا يتمّ إلا بإتمام المعنى الذى أراده على النحو الذى نحاه. (الحر، ۱۹۹۲م: ۳۱۶)

النتيجة

إن ابن الرومى وإن لم يشغل نفسه طويلاً بالرثاء بل يمكن أن نقول إن شعر الرثاء عنده قليل بالنسبة لحجم ديوانه إلا أن رثاءه صادق اللوعة عميق التفجع، يأتى الخيال ليسعف العاطفة بأوصافه فيرسم معالم الفجيعة، ويلونها بألوان الأسى القاتمة، وتلح النزعة العقلية فى رثائه ووجودها قد يكون مقبولاً فى شعر الحكمة والمدح والفخر، ولكنه أمر حديث أن يتربع على قسمات قصيدة الرثاء عند ابن ابن الرومى.

فيما يلى نأتى بأهم نتائج البحث:

۱. من حيث اللفظ؛ الألفاظ فى هذه القصيدة كنموذج من شعر شاعرنا واضحة لا لبس فيها ولا غموض تستجيب لمنازع عصر ابن الرومى.

۲. من حيث التلاؤم بين اللفظ والمعنى؛ لقد وفّق الشاعر فى ذلک بصورة فنّية فأصبح اللفظ فى خدمة التعبير عن المعانى والتجارب الشعورية والشعرية للشاعر وهذا بشكل لا يثور أحدهما (اللفظ والمعنى) على الآخر.

۳. كما نعلم؛ لقد وصلت الكتابة فى العصر العباسى الثالث إلى أوج مجدها، ففرضت

على الشعر أساليبها التى تتوخى الوضوح والتسلسل والاعتماد على ركائز منطقية، لذلک نجد سهولة البينة فى شعر ابن الرومى الذى هو مظهر لذلک التأثير.

۴. من حيث الوصول إلى الغاية، تجد القصيدة من روائع الأدب العربى والأدب الإنسانى تتلاقى مع الخطوط العالية التى تعبر عن أصفى إطلالات الإنسان من مشارفه البعيدة فى صعوده إلى الأعالى.

۵. الانتقال السريع إلى غرضه مباشرة دون تطويل فعلى سبيل المثال؛ وصف صاحب الزنج بالخائن اللعين دون أن يسميه، تحقيرا له وزيادة فى نفرة القلب من اسمه وأعماله، ثم سخر من ادعائه الإمامة، رافضا دعواه بالدعوة عليه ثم أخذ يتلهف على المدينة معددا معالمها الحضارية بأسلوب شعرى أخاذ؛كأن ابن الرومى خطيب وقف بين الناس يبين لهم هول الكارثة ويحضهم على الثأر، فالقصيدة تجمع ثلاث خصائص فى منهج واحد الخطا بة والكتابة.

۶. من حيث الصور المستعملة فى القصيدة؛ كل ما أورده الشاعر بشأن المدينة يغطى صورا تهويلية مثيرة متتابعة، يزجيها بما وهب من براعة تساعده على أن يستل الرحمة من قلوب من يعطف على فتنة الزنوج لمطالبتهم بالحرية.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ابن خلكان، أبى العباس شمس الدين احمد بن محمد بن ابى بكر. ۱۹۷۷م. *وفيات الأعيان وإنباء أبناء اهل الزمان*. شرح وتحقيق: إحسان عباس. بيروت: دار الصادر.

ابن الرومى، على ابن عباس. ۲۰۰۲م. *الديوان.* شرح الأستاذ أحمد حسن بسج. بيروت: دارالكتب العلمية.

ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصارى. لاتا. *لسان العرب.* طبعة مصورة عن طبعة بولاق معها تصويبات وفهارس متنوعة ـ الدار المصرية للتأليف والترجمة.

البستانى، فؤاد أفرام. ۱۳۷۹ش. *المجانى الحديثة.* تهران: انتشارات ذوى القربى.

البستانى، بطرس. لاتا. *دائرة المعارف.* بيروت: دارالمعرفة.

حاج حسن، حسين. ۱۹۸۷م. *أعلام فى العصر العباسى.* المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر

والتوزیع.
الحاوی، أیلیا. ۱۹۸۷م. *فن الوصف*. بیروت: دار الکتاب اللبنانی.
الحر، عبد المجید. ۱۹۹۲م. *ابن الرومی*. بیروت: دار الکتب العلمیة.
حمدان، محمد. ۲۰۰۴م. *أدب النکبة فی التراث العربی*. دمشق: من منشورات اتحاد الکتاب العرب.
الرومی، یاقوت. ۱۹۲۳م. *معجم الأدباء وطبقات الشعراء*. تصحیح: د.س.جرجیلوث. الهند: المطبعة الهندیة.
شلق، علی. ۱۹۶۰م. *ابن الرومی فی الصورة والوجود*. دار النشر للجامعیین.
ضیف، شوقی. لاتا. *فنون الأدب العربی(الرثاء)*. القاهرة: دار المعارف.
طاهری، علی. ۲۰۰۳م. *الرثاء فی الأدب العربی*. مجلة آفاق الحضارة الإسلامیة. العدد الحادی عشر. السنة السادسة.
العقاد، عباس محمود. ۱۹۵۷م. *ابن الرومی حیاته من شعره*. القاهرة: مکتبة السعادة.
الفاخوری، حنا. ۱۳۷۷ش. *تاریخ الأدب العربی*. تهران: مکتبة توس.
فروخ، عمر. ۱۹۶۸م. *تاریخ الأدب العربی*. بیروت: دارالعلم للملایین.
الکفاوین، شاهر. ۱۹۸۴م. *الشعر العربی فی رثاء الدول والأمصار حتی نهایة سقوط الأندلس* (رسالة لنیل درجة الدکتوراه فی الأدب العربی) جامعة أم القری. کلیة اللغة العربیة.
مرزبانی، أبی عبدالله محمد بن عمران بن موسی. لاتا. *معجم الشعراء*. تحقیق: عبدالستار أحمد فراج. دمشق: منشورات مکتبة النوری.
معلوف، لوئیس. ۱۴۲۳ق. *المنجد فی اللغة*. تهران: انتشارات ذوی القربی.
مقدسی، أنیس. ۱۹۷۱م. *أمراء الشعر العربی فی العصر العباسی*. بیروت: دارالعلم للملایین.
المقری، محمد عبد الغنی حسن التلمسانی. ۱۹۸۸م. *نفح الطیب من غصن الأندلس الرطیب*. المحقق: إحسان عباس. بیروت: دار صادر.
نفیسی، علی أکبر. ۱۳۵۵ش. *قاموس نفیسی (ناظم الأطباء)*. مقدمه محمد علی فروغی. تهران: مطبعة خیّام.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى ـ العدد الثالث ـ خريف ١٣٩٠ش / أيلول ٢٠١١م

رواية زمن البوح
بين الالتزام الدينى والاتجاه الواقعى

سيدابراهيم آرمن*
نيلوفر خدابخشى**

الملخص

القصّ هو سمة شبه ثابتة لدى الشعوب، والشعب العربى لم يكن بمعزل عن العالم، إذ عرفه منذ القديم، وحفظ بعضا من بطولاته، ومآثره، وتاريخه من خلاله. فعلى امتداد المسافة الزمنية الواضحة فى التاريخ العربى حفظت لنا كتب الأدب، المزيد من القصص، والنوادر، والحكايات، والسِيَر.أما القصة فى خصائصها الفنية فهى حديثة النشأة أخذها العرب عن الآداب الأوروبية وتأثروا فى أصولها ومذاهبها الفنية بتلك الآداب.

فجاء هذا المقال ليركّز على هذا اللون الأدبى عند الأديب الكويتى حمد الحمد الذى تزخر القصة عنده بالموضوعات الواقعية، وتنمّ عن التزامه الدينى وثقافته الإسلامية بحيث يتابع القارئ من خلال أحداث رواياته كافة التغييرات والتحولات الاجتماعية، والثقافية فى الكويت.

الكلمات الدليلية: حمد الحمد، القصة، الرواية، المضمون، الواقع.

*.عضو هيئة التدريس بجامعة آزاد الإسلامية فى كرج – أستاذ مساعد.
**. خريجة جامعة آزاد الإسلامية فى كرج.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.عبدالحميد أحمدى
Shams1516@yahoo.com
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٤/٢٤هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩٠/٧/١٢هـ. ش

المقدمة

يعتبر الأستاذ حمد عبدالمحسن محمد الناصر حمد مواليد ١٩٥٤م من الروائيين المعاصرين بدولة الكويت.وقرر فى بداية الثمانينيات أن يتفرغ لكتابة المقالة والقصص القصيرة، وكان يرسل أعماله القصصية إلى جريدة الرأى العام وهى جريدة يومية تصدر فى الكويت.

صدر أول مجموعة للكاتب بعنوان (مناخ الأيام) وذلك عام ١٩٨٨م، وبعد صدور الكتاب شعر صاحبه بغبطة وهو يتعرف على بعض الردود الإيجابية فى الصحف المحلية، فكتب الأستاذ أياد السبتى فى جريدة السياسة فى ٤-١٠-١٩٨٨م، كلمات مشجعة حيث يقول: بالأمس شعرت بالسعادة تغمرنى عندما ختمت قراءة كتاب حمد الحمد، مناخ الأيام الذى يؤكد خلاله مولد قلم قصصى كويتى يعرف كيف يعبر عن مشاكل ومشاعر بيئته بصدق دون تزييف.

أما الكاتب حسين العنزى فكتب فى جريدة الوطن بتاريخ ١٩-١٠-١٩٨٨م مشيداً وناقداً لمناخ الأيام بقوله: يمكننى أن أقول بأن مجموعة مناخ الأيام تضيف بعدين أساسيين: أحدهما على مستوى الكاتب نفسه الذى استفاد من تجاربه القصصية متمكناً من أدواته متطلعاً لعالم أفضل ننشده جميعاً، وأما البعد الآخر فكان على مستوى القصة وتطورها.

والكاتب عندما أصدر تلك المجموعة لم يكن ينشد الشهرة وأضواء الإعلام، وإنما هى رغبة كامنة من الصغر بالمساهمة عبر الكتابة فى تسخير قلمه لمعالجة قضايا المجتمع، وكانت المجموعة الأولى هى صوت ذلك المجتمع الكويتى، وبالذات القصة الأخيرة، مناخ الأيام، والتى تتحدث عن أزمة سوق المناخ، وهى أزمة سوق الأسهم التى عصفت بالمجتمع الكويتى فى بداية الثمانينيات وتركت الكثير من الضحايا، وكان الكاتب أحد الشهود على أحداثها وذلك لكون مقر عمله فى البنك التجارى ملاصقا لسوق المناخ.

بعد تحرير الكويت وفى عام ١٩٩١م تمت بين كاتبنا وبين الأديبة ليلى العثمان مراسلات بشأن كتابة مناخ الأيام، وشجعته الأديبة للانضمام إلى رابطة الأدباء فى الكويت وهى جمعية نفع عام، لها تاريخ عريق تأسست عام ١٩٦٤م، والرابطة بمثابة نادٍ

للشعراء وكتّاب القصة والرواية والنقد والمسرح، وتصدر عن الرابطة مجلة لها تاريخ، هى مجلة البيان(مجلة ثقافية شهرية)، مستمرة بالصدور منذ الستينيات وما زالت.

دخوله فى رابطة الأدباء كعضو نشيط فتح له آفاقاً جديدة، وكانت أجواء الرابطة وما زالت مفعمة بالإبداع وذلک بسبب حضور كبار المبدعين الذين كان الكاتب يتابع أعمالهم ويشاهد صورهم على صفحات الصحف أو عبر التلفاز أو الإذاعة، ولكن الآن هو يلتقى بهم مباشرة، ويستمع إلى أحاديثهم فرحا.

واصل الأستاذ حمد الحمد مشواره فى الإبداع بنتاجات أهمها: ليالى الجمر، ومساءات وردية، والأرجوحة، وزمن البوح (البدايات)، وزمن البوح (التحولات).وتعتبر رواية زمن البوح التجربة الأولى عند حمد الحمد فى عالم الرواية؛ فيتكلم فيها عن المجتمع الكويتى ويختار أساليب جديدة فى توجيه بعض الانتقادات إلى عدة محاور يلقى هذا المقال الضوء عليها.

وتعدّ رواية زمن البوح (التحولات) آخر عمل روائى للكاتب، وهى بمثابة تكملة لروايته الأولى زمن البوح (البدايات)، وأحداثها تدور فى قالب اجتماعى يمثل التجاذبات الفكرية داخل المجتمع الكويتى فى الألفية الجديدة.

لم يتوقف الكاتب عن مساهماته الكتابية سواء بمقالاته فى الصحف المحلية أو بإصدار بعض الكتب، فقد أصدر عدة كتب بحثية ومنها كتاب مسافات الحلم وذلک فى عام ٢٠٠٥م، وهو كتاب بمثابة سيرة وثائقية للكاتب لأغلب ما سطره الكاتب من مقالات فى الصحف المحلية، وما كتب عن أعماله من قبل النقاد، ويحتوى على المقابلات التى أجريت معه منذ بداية رحلته للكتابة، حيث يمتاز كاتبنا بحفظه لكل ما كتبه منذ نعومة أظفاره.وصدر له فى بيروت مؤخراً فى عام ٢٠١٠م، عن الدار العربية للعلوم كتاب الكويت والزلفى هجرات وعلاقات وأسر، وهو كتاب يبحث فى العلاقة بين الكويت وإحدى مدن نجد، وهو بمثابة دراسة فى العلاقات التاريخية بين أبناء المنطقة قبل ظهور النفط؛ وقد لاقى الكتاب رواجاً منقطع النظير فى معارض الكتب فى الكويت والسعودية.

أما الموضوع الرئيس فى رواية زمن البوح هو مسألة الدين فى عصرنا، واختار

الكاتب شخصيتين مختلفتين أحدهما وليد عبدالله، وهو من الملتزمين بدين الإسلام وممن يريد أن يعيش بالتزامات دينية فى المجتمع، وأما الشخصية الأخرى فهى منال، التى درست فى الجامعات الأوروبية، وهى متأثرة من الثقافة الأوروبية بحيث تتكلم فى بعض الأحيان باللغة الإنكليزية، وترتدى ملابس غير مناسبة فى محل العمل؛ وكان وليد يريد أن يترك عمله لأجل وجود منال وسفورها.فالخلاف مستمر فى محل العمل بين وليد ومنال، وتعتقد منال أن وليد شخص متكبر ومتخلّف، وهناك بعض القضايا التى جرت بينهما وحدث ما حدث.

وفى الحقيقة يريد حمد الحمد أن يقول إننا مسلمون بالظاهر، ولكن أعمالنا تتعارض والتعليمات الدينية، مشيرا إلى قضية النساء فى المجتمع العربى وخاصة فى الكويت، وتأثّرهن بالثقافة الأوروبية دون وعى، ويقول: إن النساء يتستطعن أن يتعلّمن ويشاركن فى المجتمع وهنّ متحجّات وملتزمات بالأصول الاجتماعية والثقافية لمجتمعاتنا الإسلامية، لأن عدم الالتزام بالمعايير الإسلامية سينتهى إلى فساد المجتمع وتفكك أواصره.

هناك أسئلة كثيرة تدور حول رؤية حمد الحمد وتصوره للمجتمع الذى يرسمه، فأى مجتمع يقصد؟ وأى عالم يرسم؟

ونستطيع القول إن حمد الحمد فى روايته زمن البوح يعتبر من أصحاب الاتجاه الواقعى الذى جمع فيها بين الواقعية والالتزام الدينى؛ والقارئ حين يقرأ هذه الرواية يتشجع على إكمال قراءتها لأنها تنشأ من حياة الواقع، وترسم حقيقة حياة الناس من خلال النصوص المليئة بالوضوح دون أدنى تزييف للواقع وهذا هو الحدّ الفاصل بين واقعية حمد الحمد فى هذه الرواية والواقعية الأوربية النقدية منها والطبيعية والتى لم تصوّر الواقع كما ادعت بل صوّرته من خلال فلسفة فكرية سوداء آمنت بها.

تحليل ودراسة فى مضامين الرواية

الدين والحياة

يُعدّ الدين وتأثيره على مختلف أفراد المجتمع من القضايا المهمة التى طالما شغلت

فكر الأديب فی سرده لهذه الرواية، فهو يشير فيها إلى أنّ المجتمع الكويتی مجتمع مسلم، ولكن للأسف لايراعی واجبات الدين ومتطلباته. فشخصيات هذه الرواية مختلفة ومتعددة، ولكنها لاتهتمّ بالدين وقضاياه اللهمّ إلا شخصيتين وهما وليد عبدالله والأستاذ عبدالهادی؛ وفی الحقيقة يريد الكاتب أن ينبّه أفراد المجتمع رجالا ونساءا إلى القيام بواجباتهم تجاه مجتمعهم وذلک بالاعتماد على المبادئ الإسلامية.

وهذه القضية تبدو واضحة وجلية من بداية الرواية حتی نهايتها؛ ويتجلی لنا ذلک بكل وضوح فی الخطاب الذی أجراه الكاتب على لسان الأستاذ عبدالهادی قائلا: «يا بنی .. إنّ الأمر بالمعروف والنهی عن المنكر شیء واجب على كل مسلم .. واحنا والله العظيم مقصرين .. مقصرين يا ابنی.» (الحمد، ٢٠٠٩م:١٢٩)

ويشير الكاتب فی روايته هذه إلى أنّ الناس يتظاهرون بالإسلام، ولكنهم لايدركون قيمة الدين وفوائد العمل بمبادئه؛ وهذا الأمر يعتبر أمراً خطيراً للمجتمع الإسلامی، خاصة مجتمع الكويت؛ وفی الحقيقة يری حمد الحمد أن: «استمرار هذا الأمر سينتهی إلى إزالة الدين من الحياة وسيبقی من الدين الاسم فقط.»

الحجاب

الحديث عن الملامح الإسلامية هو نفسه الحديث عن الملامح العربية العامة، كون الهجوم مسدداً إلى الإسلام ولغته المقدسة وحضارته العريقة السامية ومبادئه الإنسانية الخالدة؛ فمنذ الحملات الصليبية الأولى والمعركة لم تنته؛ فتح الغرب نيرانه وإلى الآن لم يخمدها؛ هذه النيران التی لم تكن فقط فی المظهر العسكری، وإنما لاتزال إلى الآن نيراناً تحاول أن تدمر القيم والمبادئ، وتغيّر ما استطاعت التغيير كی تسهل عليها السيطرة على اعتبار أن الإسلام عقبة كأداء فی وجه المهمة الغربية. (المعوش، ١٩٩٢م: ٢٢– ٢٣)

فبإلقاء نظرة عابرة وسريعة على ما تمّ تدوينه فی النتاجات الأدبية عن المرأة وحجابها، نجد أنّ استعراض الشعر لسفور المرأة وحجابها لم يكن بالقليل ولكنّه غير منتظم ومبوب فی معظمه، وهذا يدلّ على أنّ النساء العربيات لم يكنّ كلهن سوافر كما لم يكنّ كلهن محجبات، والأهم من ذلک أن السفور كان من عوامله الأجواء الثقافية

الخاصة أو الظروف الاقتصادية الصعبة أو الفتن والحروب المفروضة المذللة للمرأة.

إنّ المتتبع لأخبار ما يتعلق بسفور المرأة أو سترها قد يجد أن الأخبار الواردة فى تستر المرأة العربية موفورة كوفرة أخبار سفورها، لكن السفور خلافاً للفطرة السليمة العفيفة التى أودع لها وجَبُل عليها الإنسان، كان لها من دواع مختلفة نشأ معظمها متأثراً بالآداب والتقاليد البالية الجاهلية، ولما بعث النبى صلى الله عليه وآله، جاء بثقافة إسلامية متوقية ومتحذرة بكثير من تلكم الفتن التى كانت تثار من قبل المرأة بسفورها وتبرجها.

إنّ هذا العرف (السفور)، قد اندرس بعد ظهور الإسلام وبقى الالتزام بالحجاب فى معمعة الحرب، وصروف الدهر غاية اعتقادية ذات قيمة ملموسة لن تتخل عنه المسلمة العربية المؤمنة بالله ورسوله. وقد بلغ ذلک مبلغ كماله عند عترة النبى(ص). (الشيرازى، ۱۳۸۸ش: ۱۵۳)

يعتبر موضوع الحجاب موضوعاً هاماً فى هذه الرواية؛ فالصراع الذى حدث بين منال مشارى ووليد عبدالله ما هو إلا بيان واضح لهذه القضية، فتربية النساء بالثقافة الأجنبية وغير الإسلامية لها الأثر السلبى على المجتمع ممّا يؤدّى إلى هدم الدين بيد النساء، لأنهنّ يعتبرن معلمات المجتمع، أفرادا وأسرا، أطفالا وكبارا. فكل زلّة فى التعامل مع النساء ستنعكس مباشرة على المجتمع؛ وهذا لايعنى حجبها عن التعرف على ما لدى الشعوب الأخرى من ثقافات ولكن شريطة أن لاتتحوّل إلى مقلّدة عمياء؛ يقول حمد الحمد: إنّ النساء يستطعن أن يستفدن من ثقافات مختلفة مع الحفاظ على الأصول الإسلامية.

ثمّ يشير إلى الارتداء السيء للمرأة فى المجتمع الكويتيّ، ويصف ما ترتديه سهاد، إحدى شخصيات الرواية، بقوله: «فالزّيّ الذى ترتديه سهاد بدا فاضحاً، تنورة لاصقة تظهر أكثر مما تبطن، منظر مؤذ، و...» (الحمد، ۲۰۰۹م: ۵۱)

ويقول إنّ حجاب المرأة فى محل العمل هام جدا، ويجب عليها أن تعمل بشكل صحيح فى زى مناسب، فالزى إذا كان غير مناسب سينتهى إلى ضعف فى العمل وفساد بين العاملين ممّا يحول دون الوصول إلى المستوى المطلوب فى مجال العمل.

حقيقة الجمال

جمال الرجل يؤثر فى المرأة كما أن جمال المرأة يؤثر فى الرجل أكثر مما يؤثر جماله فيها، ولكن لايؤثر بنفس مقدار تأثيره بجمالها، وهذا الجمال يختلف فى مواصفاته من امرأة لأخرى، وغالباً ما يلفت انتباه المرأة أدب الرجل، وقوّةشخصيته، وبلاغة حديثه، وجمال صوته؛ أما ما يلفت انتباه الرجل بشكل كبير جداً، جمال المرأة الجسمى ومظهرها الخارجى، ويزداد هذا الجمال تأثيراً، إذا ما اقترن بالعلم، والثقافة، والذكاء.

فمن مواصفات الرجل الذى تنجذب إليه المرأة مثلاً، ما قالته امرأة من قبيلة حمير، عندما سئلت عن الرجل الذى تراه زوجاً مناسباً لها كان ردّها هو: «أن يكون محمود الأخلاق، مأمون البوانق، فقد أدركت به بغيتى؛ على أنه ينبغى أن يكون كفواً كريماً، يسود عشيرته ويرب فصيلته، لاأتقنع به عاراً فى حياتى ولاأرفع به ستاراً لقومى بعد وفاتى.» وعندما سئلت بعض الفتيات عن المواصفات التى يريدونها بزوج المستقبل، قالت: غيث فى المحل، ثمال فى الأزل، مفيد مبيد. (محمود القاسم، ٢٠٠٧م: ٢٨)

يستعرض الكاتب موضوع الجمال فى هذه الرواية، ويشير إلى أن ظاهر المرأة هام جداً عند الرجل الكويتى، بل هو من أهمّ المواصفات عنده فى اختيار زوجة المستقبل؛ ثمّ ينتقد هذه الظاهرة الاجتماعية وما لها من أثر سلبى على المجتمع، ويشير إلى أنّ المرأة يمكن أن تكون غير متمتعة بالجمال الظاهرى المنشود ولكن قد تكون مثقفة، تملك الصفات الأخلاقية الإيجابية؛ فإذا فرّط المجتمع فى هذا الجانب فستكون الغاية غير محمودة، فيوضح ذلک للمتلقى من خلال شخصية زهور؛ فزهور امرأة حسنة الأخلاق ولكن الجمال الظاهرى عندها كان أقل بالنسبة للبنات الأخريات، فلذا لم يتقدّم إلى خطبتها أىُّ عريس، فتتخذ زهور قراراً أن تكون بنتاً عصرية، ممّا يؤدّى إلى إيجاد الأزمة النفسية عندها.والكاتب يريد أن يقول إنّ هناک لكل شخص شخصية متفاوتة، ويجب على الرجل ألاّ يهتم بظاهر المرأة فقط، ويقول: إنّ هذا الأمر يؤدّى إلى أن يرى الرجل فى المرأة الجمال والموضة فقط.

التعاون الاجتماعى

التعاون هو ارتباط مجموعة من الأفراد على أساس من الحقوق والالتزامات المتساوية للمواجهة وللتغلب على ما قد يعترضهم من المشاكل الاقتصادية أو الاجتماعية أو السياسية أو القانونية ذات الارتباط الوثيق المباشر، بمستوى معيشتهم الاقتصادية والاجتماعية سواء كانوا منتجين أو مستهلكين.وهو كذلك سلوک إنسانى شوهد فى مختلف العصور البشرية، لجأ إليه الإنسان فى عمله وتصرفاته الخاصة والعامة. وقد كان فى الماضى والحاضر وسيلة للدفاع عن الحقوق لمكافحة الظروف الاقتصادية السيئة، نتيجة للنظم الاقتصادية المختلفة منذ بدء ظهور الثورة الصناعية، والتطور التجارى فى العالم مما ساعد على ظهور طبقات الإقطاعيين، والليبراليين، والاشتراكيين.

فالتعاون الاجتماعى من الأمور التى ركّز عليها الكاتب فى أكثر أوراق هذه الرواية، والحقيقة أن شخصيات الرواية لديهم شعور بالتنفيس عن الآخرين عند مواجهة المصائب؛ إذن فذووا الكربات فى هذه اللوحة الفنّية لايشعرون بالوحدة فى التصدّى لمشاكلهم.

ويريد الكاتب من خلال تقريره لهذه الفكرة تنبيه الآخرين على أنه يجب على كلّ شخص أن يساعد زميله فى مشاكله، فمثل هذا النداء الإنسانى يتجلّى فى جميع آثار حمد الحمد خاصة فى زمن البوح، والأشخاص فى زمن البوح متحابّون متعاضدون يحبون بعضهم البعض، فمثلاً يساندون مجبلاً، لأنّه مريض، ويحتاج إلى عملية جراحة القلب، فيقفون إلى جانبه، ويساعدون عائلته، حتى الفرّاش سعيد يقوم بهذا الدور الإنسانى؛ فمنالُ أيضاًتساند زهورَ فى أزمتها النفسية، ويساعد الأستاذ عبدالهادى وليد عبدالله.فالملتزمون وغيرهم فى هذا الأمر سواء.

المرأة

فى ظل النظام الأبوى تُزاح المرأة من دائرة الضوء إلى الظل. وقد التفت كثير من المسلمين إلى ظاهرة غياب المرأة عن مسرح الحياة العامة، وتأثير هذا الغياب فى نهضة المجتمع، وامتد هذا التأثير ليصاب البناء القصصى، فى رأى بعض المبدعين النقاد، بضعف الفن القصصى.

فعالج رفاعة رافع الطهطاوى (١٨٠١– ١٨٧٣م) موضوع أمّية البنات فى كتابه المرشد الأمين فى تعليم البنات والبنين، على أن قاسم أمين أفرد، فى كتابيه: تحرير المرأة، والمرأة الجديدة، مساحة كبيرة لقضية تحرير المرأة. فقد رأى أن ثمة علاقة بين المرأة فى المجتمع وأخلاق الأمة، وأن لُبّ المشكلة الاجتماعية هو مكانتها. وتلك لاتتحدد إلا عن طريق التعليم، مما يسهم فى وعى المرأة بذاتها وبما عداها، ويرتقى برؤيتها للعالم. وقد رأى قاسم أمين أن حرية المرأة هى الأساس والمقياس لكل أنواع الحرية. فثمة علاقة جدلية بين القهر والحرية، داخل البيت وخارجه؛ إن شكل الحكومة يؤثر فى الآداب المنزلية، والآداب المنزلية تؤثر فى الهيئة الاجتماعية. (حجاوى، ٢٠٠٣م:٤١٢)

إنّ صورة المرأة التى ظهرت فى معظم أعمال حمد الحمد جيدة، فهى غالباً تكون جميلة مثقفة وعصرية، وفى جميع آثاره نجد مكانة خاصة للمرأة، والمرأة فى رواياته خاصة رواية زمن البوح، تذهب إلى الجامعة، والمرأة الأمية ليست موجودة فى آثاره، ونشاهد نوعاً من الحرية والاستقلال عندهنّ.

والنساء عند حمد الحمد يستحقن أن يشاركن فى العمل ويدرّسن حتى المراحل العالية، ولاتوجد ربّات البيوت فى آثاره، والنساء دائماً خارج البيت، ويعملن مثل الرجال، ويعتبرن من المحظوظات.

وقد يعود سبب هذا الأمر إلى الرفاهية الموجودة فى المجتمع الكويتى الحديث، لأن العائلات ترغب فى استغلال هذه الثروات الهائلة، وهم يجلبون عادة الخادمات الأجنبيات من الدول الفقيرة للعمل فى البيوت. ولكن فى بعض الأحيان يوجد نوع من التشاؤم بالنسبة للمرأة، فمثلاً يقول الأستاذ عبدالهادى: «والنساء معروفات بالدهاء، وقادرات على إيقاع الرجل فى مشاكل كثيرة.» (الحمد، ٢٠٠٩م:٦١)

والقول الآخر: «لا يا ابنى .. التفاهم مع النساء مش زى التفاهم مع الرجال.» (المصدر نفسه:٦١) وفى موضع آخر يقول: «تذكر وليد قول والده: الحرمة ما لها إلا العين الحمراء.» (المصدر نفسه:٦٠) والحديث الآخر: «إنى .. إذا كان عندك مشكلة مع امرأة يفترض أن تحدثها بهدوء وإلا تؤذيک بداهية.» (المصدر نفسه: ٦٠) وفى الحقيقة يصف الكاتب النساء بالدهاء فى أكثر مشاهد هذه الرواية كما شاهدنا.

الأوضاع الاجتماعية

إن المجتمعات أساس ترتكز عليه دراسة علوم الاجتماعيات. وهى مجموعة من الأفراد تعيش فى موقع معين، ترتبط فيما بينها بعلاقات ثقافية واجتماعية، يسعى كل واحد منهم لتحقيق بعض المصالح والاحتياجات.

تقابل كلمة مجتمع فى الإنكليزية كلمة Society التى تحمل معانى التعايش السلمى بين الأفراد، بين الفرد والآخرين. والمهم فى المجتمع أن أفراده يشاركون هموماً أو اهتمامات مشتركة، تعمل على تطوير ثقافة ووعى مشترك يطبع المجتمع وأفراده بصفات مشتركة تشكل شخصية هذا المجتمع وهويته.

وأكد الإسلام فى مواضع كثيرة من القرآن، بأن المسلم أخو المسلم، والمؤمن أخو المؤمن، وأنه لا فضل لعربى على أعجمى، ولا فضل لأبيض على أسود إلا بالتقوى. قال تعالى: (يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى، وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا، إنّ أكرمكم عند الله أتقاكم) (الحجرات: ١٣)

هذه الآية قد قضت على العصبية، وقضت على العنجهية القبلية. فالتقوى هى مقياس التفاضل عند الله سبحانه وتعالى، فأكرم الناس عند الله أكثرهم تقوى، سواء كان هذا الإنسان عربياً أم فارسياً أو رومياً أم مهما كان.

وهنا يتضح لنا أن من أهم مميزات المجتمع الإسلامى، أنه قائم على الأخوة الإيمانية، هذه العلاقة الإيمانية التى عجزت كل المنظومات الفكرية عن أن تحدث مثلها، لم يستطع نظام أن يحدث علاقة بين أتباعه أسسها العقيدة، الأساس الاعتقادى لم ينجح إلا فى الإسلام، يدعون إلى أنواع الصور المشتركة: من اللغة، والأرض، والتاريخ، وما إلى ذلك، هذا كله لم يعط نتيجة، الذى أعطى نتيجة هى الأخوة فى الله والأخوة الإيمانية. (جورجس أبوجودة. ٢٠٠٨م: ١٤٨- ١٨١)

فالصورة التى ترسمها هذه الرواية حول المجتمع الكويتى هى صورة إيجابية يشعر القارئ من خلالها أنّ نوعاً من الهدوء مخيّم على المجتمع الكويتى لأن كل شخص فى الرواية يعيش موسرا ويعمل عمله دون إيجاد اختلال فى عمل الآخرين، وأما الأجانب مثل مجبل، فظروفهم المعيشية قاسية إلى حدما لأنّهم لايملكون الجنسية.

يتحدث الكاتب عن وليد ومنال وبعض المشاكل التى يواجهانها فى تربية أولادهما. فيذكر قصّة خالد، ذلک الفتى الذى حالت القيود غير اللازمة التى فرضها والداه عليه من أن يتربّى تربية أساسية، فلم يتمكّن من إكمال دراساته فى الجامعة فى فروع مثل الطب، والهندسة و... لأنّه كان يريد أن يكون موسيقاراً. «وأكمل وليد حكاية ذلك الغياب وكيف أن خالد اعترف بحبه للموسيقى، وأنه لايفكر بتاتاً بالالتحاق بالجامعة كما تريد والدته، ولايود الالتحاق بكلية الشرطة كما يريد خاله، وإنما بعد انتهاء الدراسة الثانوية لديه رغبة بأن يلتحق بكلية الدراسات الموسيقية ليصبح موسيقارا كبيرا.» (الحمد، ٢٠٠٩م: ٨٩)

والمسألة الأخرى التى يشير إليها الكاتب فى هذا الكتاب هى مسألة الزواج دون أن يرغب أحد الزوجين فى الآخر، ويتكلم حول الدكتور فواز؛ ويحكى الدكتور فواز عن لحظات تخرجه من الجامعة وإكمال دراسة الماجستير وعودته إلى الكويت، وترتيب وليمة لأعداد كثيرة من أفراد القبيلة والأحباء. وقال والده بعد مدة: «يا ولدى يا فواز الفرحة بنخيلها ثنتين.» (الحمد، ٢٠٠٩م: ٩٩)

وقال: «أنت مالک يا ولدى يا فواز إلا بنت عمک فاطمة بنت عمک مطلق وعمک الحين معانا وخير البر عاجله.» (الحمد، ٢٠٠٩م: ٩٨) «كلام أبوک لازم تسمعه، الرجال بمثل سنک ماله إلا الزواج، وإذا ما تزوجت ببنت عمک من ياخذ بناتنا.. ها شتقول ترى بقوم بروح.» (الحمد، ٢٠٠٩م: ١٠٩)

وبعد مدة، شعر أن فاطمة على صغر سنها، امرأة من قرن مضى وولى، غير أن فواز استطاع أن يتعايش مع هذا الوضع، وأن يساير الحياة، وأن يكمل رسالة الدكتوراه بالخارج بمفرده، بعد أن رفضت فاطمة السفر وأعلنت، ما أحبّ أروح بلاد الكفار، روح بروحک الله يسهل عليک.

ولهذه القضايا، أراد الدكتور فواز أن يتزوج بالدكتورة هديل للمرة الثانية، وذهب مع الدكتور وليد لخطوبة هديل وقال أبوها: «حنا ما نقرب إلا اللى منا وفينا.» (الحمد، ٢٠٠٩م: ١٧٨)، ورفض أبوها هذه المسألة وفشل الدكتور فواز للمرة الثانية.

والكاتب فى الحقيقة يرفض فكرة الزواج دون الرغبة، والزواج التقليدى، لأن هذا

الأمر ينتهى إلى إيجاد الأزمة النفسية فى الشخص، وإيجاد المشاكل المتعددة فى الحياة الزوجية، وحدثت هذه القضية لشخصية أخرى، باسم سارة وكانت سارة تزوجت بشخص أجنبى باسم سامر، وبعد مدة ولأجل ما واجهته من ضغوط كبيرة من جانب المجتمع طلقت سارة، «قالت الموظفة لسارة: من قال لكم تتزوجون أجانب.. عيال الديرة شكثرهم. ردت سارة بغضب: شتقولى شنسوى أذبح زوجى أو أطلقه؟!» (الحمد، ٢٠٠٩م: ١٦٣) «ضحكت الموظفة وهمست فى أذنها: إلا ما يقصد تذبحين زوجک لكن بعض الكويتيات حتى يحصلون على الجنسية لأولادهم، بدل بهدلة الإقامات يتفقون مع الزوج الأجنبى على الطلاق.» (الحمد، ٢٠٠٩م: ١٦٣)

فعلى أى حال، تحدّث الكاتب عن مشاكل الناس فى مجتمع الكويت خاصة مسألة الزواج التقليدى، ويبدو حمد الحمد وكأنه طبيب نفسى، يفحص المريض ويجد فيه علائم بعض الأمراض ثم يريد أن يعالجها بالكلام الجيد والأسلوب الرشيق.

ويشير الكاتب أيضا إلى بعض المجتمعات المسلمة، ومشاكلهم. مثلاً يتحدث عن معاناة المسلمين فى البوسنة وكشمير، ويقول إنّ المسلمين يواجهون الحرب فى أنحاء العالم، وفى قسم آخر يتحدث عن معاناة المسلمين ومعاناتهم فى فلسطين.

الأوضاع الثقافية

ثقافة المجتمع يقصد بها ما يسود فيه عادة من أنماط السلوک والعادات والمعتقدات والآداب والفنون والتاريخ والتراث واللغة وكل ما يتصل بشىء من ذلک. وهذه العناصر الثقافية مجتمعة هى التى تشكل للمجتمع طابعاً خاصاً به، يميزه عن غيره من بقية المجتمعات. ليس هذا فحسب، بل إن ثقافة المجتمع هى التى تشكل فكر أبنائه وتحدد توجهاتهم.

ولأن المجتمعات تتعدد فيها أنواع الثقافات فإنه من المتوقع أن تتعدد فيها أيضاً أشكال الفكر تبعاً لذلک، خاصة ما كان منه متصلاً بميادين الحياة الإنسانية الواسعة، وبسبب هذا التعدد فى أشكال ثقافات المجتمعات يظهر غالباً التمايز فى الفكر المنسوب إليها، فيظهر التمايز ما بين فكر غربى وآخر عربى وثالث شرقى، إلخ...، تلک التقسيمات

المتداولة بين الناس.

إلا أنه فى هذا العصر بعد أن تقاربت المسافات بين المجتمعات وتلاشت الحدود الثقافية، أمكن لأفكار المجتمعات الأقوى أن تتسلل إلى المجتمعات الأضعف وأن تختلط بما فيها من ثقافة محلية فنتج عن ذلک أفكار هجينة، غلافها الظاهر متسم بسمة المجتمعات القوية (غالباً المجتمعات الغربية)، وباطنها معجون بالثقافة المحلية التى لها من الرسوخ والتسلط ما يجعلها تتدخل لتعيد تشكيل عناصر الأفكار المنسوبة إلى المجتمعات الأقوى.

ولعل هذا يفسر لنا كيف أن المجتمعات على اختلاف ثقافاتها، تلتقى غالباً على أفكار عامة من إبداع المجتمعات الغربية، كالأفكار حول الديمقراطية، والعدالة، والحرية، والخير، والحق، والجمال، و...إلخ، قائمة الأفكار المتعلقة بالقيم الإنسانية، لكنها عند التطبيق لشىء من ذلک، تتفاوت فيما بينها تفاوتاً شاسعاً، بسبب الاختلاف فى العناصر المكنونة لتلک الأفكار والتى هى من نسيج الثقافة المحلية للمجتمع نفسه.

والثقافة ليست فرعاً ثانوياً من فروع الحياة الاجتماعية، إنها أساس الحياة، والثقافة ليست سلاحاً فى يد الناس، إنما هى فى صميم حياة الشعب الراقى، وبدونها ليس له حضارة ولا تراث فى وجوده، ولاتكون للأمة خارجها نهضة خلاقة ومبدعة. فالنهضة الحية شأن ثقافى، يتكامل أبداً بدون حدود، ضمن المجتمع الحى الذى يشهد ولادة الإنسان الجديد، الذى هو وحده القادر على حمل النظام الجديد وتنميته وتحدى العالم به.

الواجب الإنسانى للوقوف معنا حتى نحمى الحضارة الإنسانية التاريخية، فلايقفون إلا علينا، ليدرسوا ما تعمر ونبنى على أيدى أسلافنا من قبل جلاء التاريخ، وليقيموا مهداً ظلامياً جاهلاً ومتخلفاً، يسوده الفقر، والجهل، والتعصب، والهمجية. (جرجس أبوجودة، أيلول ٢٠٠٧م: ١٨)

فإذا انتقلنا إلى الرواية سنرى من خلالها المستوى الثقافى فى الكويت رفيع جدّا لأنّ شخصيّات الرواية معظمهم من الجامعيين، فمثلا منال مشارى، ووليد عبدالله من الذين تخرّجوا من الجامعة، وحصلوا على درجة الماجستير؛ فدرست منال فى المدارس

الأجنبية فى الكويت، وهى متأثرة جداً بالثقافة الأجنبية، ووليد متأثر من الثقافة الإسلامية والعربية.ونفهم أنّ الثقافتين موجودتان فى الكويت، الثقافة الأجنبية، والثقافة الإسلامية. وأكثر الأشخاص الذين يذهبون إلى المدارس الأجنبية بالطبع يتأثرون بالثقافة الأجنبية. والواقع أن حمد الحمد يشير فى نتاجه هذا إلى الجدل القائم الموجود بين هاتين الثقافتين مقدما بعض الحلول حيث يرى أن العودة إلى الثقافة المحلية والتمسک بها يعتبر العلاج الأمثل لمثل هذه الظاهرة التى شاعت فى المجتمعات الخليجية بسبب انفتاحها على الثقافات الأجنبية.

النتيجة

يمكننا اعتبار حمد الحمد من الأدباء المتمسكين بالعادات والتقاليد العربية والمبادئ الإسلامية، ومن الداعين إلى إعادة مثل هذه العادات والتقاليد والمحرّضين على الرجوع إلى تلک المبادئ القيمة السامية.كما يعدّ روائيا لايعتمد فى خلق نتاجاته على الخيال فحسب، بل يستمد فى خلق أحداث رواياته من حياة الواقع وخاصة مجتمعه الذى يعيش فيه ليصور همومه، وهواجسه، والمخاطر التى تهدد هذا الكيان الوطنى.وهذا ما يجعل نتاجاته مهبط اهتمام الخليجيين عامة، وأبناء بلده بشكل خاص.وعلى هذا الأساس فالرواية التى عالجناها لم تبق أحداثه بين الدفتين بل اجتازت ثنايا الكتاب لتتحول إلى مسلسل اجتماعى تم بثّه عبر بعض القنوات الخليجية.

وهذه الأمور الهامة التى تعانى منها كافة المجتمعات الخليجية من شأنها أن تكون موضع اهتمام باقى الروائيين الذين نرى عددهم يزداد بشكل مطرد، ونقرأ عنهم روايات، وقصصا، وأقصوصات فى الكتب، والمجلات، والصحف العربية.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

جرجس أبوجودة، فاروق. ٢٠٠٧م. *الثقافة فى المجتمع*. العدد السادس والعشرون. أيلول.

--------. ٢٠٠٨م. *مجلة كلية الآداب لجامعة القاهرة*. الماكروديناميكيا الاجتماعية. العدد الثامن

والستون. صص ۱۸۱-۱۴۸.

حجاوي، غادة وإلياس البراح. ۲۰۰۳م. *الأدب في الكويت خلال نصف قرن*. الكويت: مطابع الملك.

الحمد، حمد. ۲۰۰۹م. *زمن البوح*. الكويت: مكتبة العروبة.

الشيرازي، سيدحيدر. ۱۳۸۸ش. *فصلية التراث الأدبي*. أسباب ستر المرأة وسفورها في شعر العصر الجاهلي. السنة الأولى. العدد الثالث. صص۱۸۱-۱۵۱.

محمود القاسم، أحمد. ۲۰۰۷م. *ديوان العرب*. تموز.

المعوش، سالم. ۱۹۹۲م. *الملامح الإسلامية في الرواية العربية*. دار الهادي: بيروت.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة الأولى ـ العدد الثالث ـ خريف ١٣٩٠ش / أيلول ٢٠١١م

سلطان العاشقين ابن الفارض وخصائصه الشعرية

محمدعلى أبوالحسنى*

الملخص

يعتبر أبوحفص عمر بن على المعروف بابن الفارض من الشعراء الذين عاشوا فى القرن السادس، ونالوا شهرة واسعة فى ميدان الشعر، وقد مدحه كثير من النقاد الكبار أمثال ابن خلكان صاحب كتاب وفيات الأعيان، حيث فضله على شعراء عصره. ونحن فى هذه المقالة الوجيزة نبحث عن بعض خصائص شعره.

والموضوع الأساسى الذى يدور حوله شعر ابن الفارض فى ديوانه هو الغزل، وهنالک موضوعات أخرى أهمها: الحديث عن الخمرة التى ليست كالخمريات المعروفة عند أبى نواس وغيره، بل إنه يرمز فيها رمزا صوفيا لايفسر إلا تفسيرا باطنيا. وأيضا يمتاز شعره بكثرة الجناس والبديع.

الكلمات الدليلية: ابن الفارض، الشعر، الحب، الجناس، الطباق، الغزل.

*.عضو هيئة التدريس بجامعة دهاقان ـ أستاذ مساعد.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د.حسن شوندى.

M.Abolhasani@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٥/١٢هـ. ش　　تاريخ القبول: ١٣٩٠/٧/٢١هـ. ش

المقدمة

كان يعيش ابن الفارض فى عصر الأيوبيين، وهو عصر عرف بإحياء الفكر والثقافة العربية الإسلامية، بالإضافة إلى اهتمامه بإحياء السياسة، وقد اشتمل على إحياء العلوم الشرعية، والاهتمام بالقرآن الكريم، والحديث النبوى. ولتحقيق هذه الغاية النبيلة راح الحكام يشجعون العلماء، ويتسابقون إلى تقريب الفقهاء، والحفاظ، والقراء.

ذلک العصر هو عصر تنازع النفوس فيه عاملان مختلفان؛ عامل التصوف والتقوى، وعامل الفسوق والمجون، وذلک لانحلال الأخلاق وتحكم الشهوات. واتجه الشعر فى مصر وفى غير مصر إلى هاتين الوجهتين. فهو إما أن يراد به الله وإما يراد به الشيطان. وابن الفارض قد نشأ نشأة دينية، وربى تربية صوفية، فلم يكن له بدّ من سلوک طريقة القوم فى شعره. فينظم فى شعره إشاراتهم، ويصف مقاماتهم، ويكثر من نعت الخمر وذكر الغزل، مريدا بذلک الذات الإلهية، فكان بذلک موجد الطريقة الرمزية فى الشعر العربى، وهو أكثر الشعراء تعمدا للكلام وتكلفا للبديع وولوعا بالجناس والطباق. (الزيات، لاتا: ۴۰۱)

ومن أشهر شعره تائيتاه الكبرى والصغرى. أما التائية الكبرى، فهى قصيدة تقع فى ۷۶۰ بيتا من الشعر، ضمنها الشاعر تجاربه الصوفية، ووصفا لطريق الكمال الصوفى، وقد دعيت لذلک بنظم السلوک. (الفاخورى، ۱۹۹۱م: ۵۱۳)

خصائص شعر ابن الفارض

انتهج ابن الفارض فى شعره من حيث الشكل، الطابع القديم الذى لم يفرّط فيه بعمود الشعر التقليدى، ولم يتجه للبديع اتجاها مسرفا كما هى الحال فى عصره.

أما من حيث المضمون، فقد غلب على شعره طابع التصوف، وإن ألبس معانيه أثوابا من المعانى التقليدية فى الغزل والنسيب والخمريات وما شابهها. وقدتحدّث عنه ابن خلكان قائلا: «له ديوان شعر لطيف، وأسلوبه فيه رائق ظريف، ينحو منحى طريقة الفقراء.» (ابن خلكان، ۱۹۴۸م: ۱۳۶)

وجاء فی المجانی الحدیثة: «وشعره لطیف کان ینحو فیه منحی الصوفیة.» (البستانی، لاتا، ج۳: ۳۱۵)

انشغل ابن الفارض بالشعر نحو أربعین سنة، وذلک أمد طویل، ولکن شعره بقیمة معانیه ولیس بقیمة الفاظه. (ناصرالدین، ۱۹۹۰م: ۷)

اهتّم علماء التصوف بشعر عمر بن الفارض من وجهة نظر الصوفیة وتعالیمهم، وما تردد فی هذا الشعر من المعانی الصوفیة کالوجد، ووحدة الوجود، والعشق الإلهی وما إلی ذلک.

وقدعبّر ابن الفارض عن الحب والوجد الإلهی بصور شتّی من التعبیرات التی استعار بعضها من شعراء الحب العذری.

لقد ملک الحب کل قلبه، وغیبّه عن کل شیء إلا عن محبوبه الذی قدلاقی فی سبیل الاتصال به والاتحاد معه ما یحتمل وما لایحتمل من أهوال وتباریح.

وقد لقّب بـ"سلطان العاشقین" لقوله:

یحشَـرُ العاشِـقُونَ تَحتَ لِوائی وجَمیـعُ المِـلاحِ تَحـتَ لِـواکا

و"العاشقون"کنایة عن أهل المحبة الإلهیة. والمرء یحشر علی ما مات علیه. و"اللواء" کنایة عن الروح، و"الملاح" کنایة عن التجلیات الربانیة. (المصدر نفسه: ۱۵۶)

یعتبر الشاعر نفسه من روّاد السلوک العرفانی ولذلک یطلب من أهل المحبّة ومن سالکی طریقة التصوّف أن یجمعوا فی حوزته ویتبعوا طریقته العرفانیة التی سلک فیها. والشطر الثانی من البیت یشیر إلی عظمة الخالق، ویقول الشاعر بینما یُجمع العشاق تحت لوائی فی سلوک الطریق العرفانی، أمّا الخالق والربّ فهو الذی جمع فیه کلّ الصفات الجمالیة والجلالیة، ولهذا ینصح الشاعر سلاک طریقة المعرفة أن یترکوه، وبدلا منه أن یتمسکوا بالخالق، وحسن الخالق، وجماله، وجلاله حتی یستطیعوا أن یصلوا إلی قرب معرفة الله.

وحبّ الشاعر حبّ تخطّی دائرة الحس. فهو حبّ صافٍ من قیود المادة.إنّه قد خلّص نفسه من کل شوائبها، وأقبل علی حبیبه الذی یحلّیه الجمال المطلق فی أسمی صورة

معنوية. ومن أخصّ خصائص هذا الحبيب أنه هو كل ما فى الكون من آيات الحق، والخير، والجمال. ولعل الأبيات التى قالها فى وصف حبيبه، وما صاغها فى تعبيرات حسية، واختارها من أوصاف الخمرة، وكؤوسها، ومجالسها هى خير ما يعبر عن ذلك. كما يقول فى خمريته:

شَــرِبنا عَلــى ذِكــرِ الحَبيــب مُدامَــةً ... سَــكِرنا بها مِــن قَبلِ أن يُخلَــقَ الكَرمُ

لَهــا البَدرُ كَأسٌ وهى شَــمسٌ يديرُها ... هِــلالٌ وكَــم يبــدو إذا مُزجَــت نَجــمُ

وَلَــولا شَــذاها مااهتَدَيــتُ لِحانِهــا ... وَلَــولا سَــناها ماتَصَوّرَهــا الوَهــمُ

وَلَــم يُبــقِ مِنها الدَّهــر غَيرَ حُشاشَــةٍ ... كَأَنَّ خَفاهــا فــى صُــدورِ النُّهــى كتمُ

وَقامَــت بهَــا الأشــياء ثَــمَّ لِحِكمَــةٍ ... بهــا احتجَبَت عَــن كُلّ مَن لا لَــهُ فَهَمُ

(الزيات، لاتا: ٣٥٥؛ والبستانى، لاتا: ٣١٨ و٣١٧)

ففى هذه الوجدانيات تتردد كثير من معانى الصوفية للسابقين، ففيه عشق رابعة العدوية، ومعانى الحلاج، وغيره ممن اعتقدوا بالحلول، ومن نادى بوحدة الوجود، ومن قال بالإشراق، وشبه الحقيقة الأزلية بالأنوار التى تتكشّف له بعد رياضة روحية، وتخلّص من ظلم المادة والحسّ.

كذلک نرى فى بعض معانيه الوجدانية صورا قريبة من صور «الخيام» الذى كان يعيش فى القرن الخامس الهجرى فى نيسابور، وإن اختلفت فى منحاه ومعانيه، ولاشک أن ابن الفارض قدوقف على كثير من كتب من سبقوه من الصوفية الكبار، أو آراء من عاصروه كابن عربى، والسهروردى. فتسربت بعض أفكارهم إلى شعره.

أكثر ابن الفارض من استعمال التصغير فى شعره. فلا تكادتخلو قصيدة منه. (ناصرالدين، ١٩٩٠م: ١٠) ألفاظه فى التصغير كثيرة، نذكر منها على سبيل المثال «اُهيل» تصغير أهل، و»فُتَى» تصغير فتى فى قوله:

يــا اُهيــلَ الــوُدّ أنّــى تُنكرو ... نــى كهيلاً بعــد عرفانى فُتَى

(المصدر نفسه: ٢٠٢)

و»أميلح» تصغير أملح، و»أحيلى» تصغير أحلى فى البيت التالى:

يا مــا أُمَيلِــح كُلَّ مــا يرضى به   ورُضابُــه، يــا مــا أُحَيــلاهُ بفى

(المصدر نفسه: ١٤٦)

و''العذيب'' تصغير العذب فيما يلى:

سَرَت فَأسرَّت للفؤادِ غُدَيَةً   أحاديث جيرانِ العذيبِ فَسَرَّتِ

وأيضا يمتاز شعر ابن الفارض بكثرة الجناس والبديع مع الإجادة فيهما مما كان مستملحا فى عصره. (زيدان، ١٩٩٦م، ج٣: ١٥) كقوله:

نعــم، بالصَّبــا قلبى صبــا لِأحبتى   فيــا حبذا ذاک الشَّــذا حيــن هَبّتِ

سَــرت فأسَــرَّت للفــؤاد غُدَيــةً   أحاديث جيــرانِ العُذَيب فَسَــرَّتِ

(النابلسى، لاتا: ١٣٨)

ففى البيت الأول الجناس[١] المستوفى (التام) بين "صبا" و"الصبا"، وما ألطف التشطير فى هذا البيت؛ فإنّ الشطر الأول قد صار سجعه "نعم بالصبا قلبى صبا"، والشطر الثانى "فيا حبذا ذاک الشذا".

وفى البيت الثانى جناس تام بين "سرت" و"سرت"، وجناس ناقص بين كل منهما وبين "أسرت".

عندما نقرأ ديوان ابن الفارض، نرى أنه قداستخدم كثيرا من المحسنات البديعية، كقوله :

أيــا زاجرا حُمــرَ الأوارِک تــارِکَ الـ   مَــوارِکِ مِــن أكوارهــا كالأريكــةِ

لک الخيرُ أن أوضحتَ توضحَ مُضحياً   وجُبــتَ فَيافــى خَبــتِ آرام وَجــرَةِ

ونكّبتَ عــن كُثبِ العُرَيــضِ مُعارِضاً   حُزونــاً لِحُــزوى ســائقاً لِسُــويقَةِ

(ناصرالدين، ١٩٩٠م: ٨٤)

فالزاجر السائق كناية[٢] عن القائم على كل نفس بما كسبت، وهو الحق تعالى، و"الأوراک"كناية عن الأنفس البشرية التى تتزين لها شهوات الدنيا، فلازمها، و"زجرها" كناية عن تكليفها بالأوامر والنواهى، وقوله "تارک الموارک" كناية عن كمال استيلاء الحقيقة الإلهية على النفوس البشرية.

وفی البيت الثانی تجنيس شبه الاشتقاق بين "أوضحت"، و"توضح"، و"مضحيا"، وجناس تصحيف بين "جبت" و"خبت". وقوله "توضح" كناية عن حضرة العلم القديم. وقوله "مضحيا" كناية عن كمال طلوع شمس الأحدية على جدران الأعيان الكونية. وقوله "جبت" كناية عن تكرار الظهور بالتجلی.

وفی البيت الثالث جناس بين "العريض" و"معارضا"، وبين "حزون" و"حزوی"، وبين "سائق" و"سويقة".

وقد كثر هذا اللون من الصنعة فی هذه القصيدة وغيرها من شعره. وقدمال إليه شعراء القرن السادس كثيرا وخاصة أهل الشام. فأسرفوا فيه إسرافاً. واستخدم ابن الفارض ألوان جناس. فجاء به تاما، ومشابها، ومخالفا، ومذيلا، ومركبا، ومصحفا. كما جاء بأنواع أخرى من الصنعة اللفظية، والصنائع المعنوية كالطباق، كقوله:

خَيــرُ الأَصَيحابِ الذی هو آمری ... بالغَی فيه وعن رَشــادی زاجری

(النابلسی، لاتا: ١١)

ففی البيت مقابلة بين الآمر والزاجر، وطباق[٣] بين الرشاد والغی.

وأيضا نجد المقابلة فی قوله:

منّــی لــه ذلُّ الخضــوع ومنه لی ... عــزُّ المنــوع وقوّة المســتضعف

(ناصرالدين، ١٩٩٠ م: ١٤٦)

فقدقابل بين "منی" و"له"، وبين "له" و"لی"، وبين "ذلّ الخضوع"، و"عزالمنوع" و"قوة المستضعف".

والترصيع[٤] فی قوله:

أربَــت لَطافَتــه على نَشــر الصَّبا ... وأبَــت تَرَفُّتُــه التَّقمُّــصَ لا ذا

(النابلسی، لاتا: ١١٧)

وردّ العجز على الصدر[٥] كقوله:

يا ســاكنی البطحاء هل من عودة ... أحيــا بهــا يــا ســاكنی البطحاء

(المصدر نفسه: ٢٢؛ والفاخوری، ١٣٦٣ش: ٥٢٠)

"ساكنو البطحاء" كناية عن الأولياء والعارفين. (ناصرالدين، ١٩٩٠م: ٢١)

وقد استخدم ابن الفارض فى البيت التالى جناس التركيب (المفروق)[٦] حيث يقول:

جَنَّـةٌ عِنـدِى رُباهـا أمحَلَت   أم حَلَـت عُجلَتهـا مِن جَنَّتِى

(النابلسى، لاتا: ٢٢)

فى هذا البيت جناس التركيب بين "أمحلت" و"أم حلت". أمحلت بمعنى أجدبت، وأم حلت بمعنى أثمرت.

الحبيبة هى جنةٌ عند الشاعر، و"الربا" كناية عن المقامات الإلهية، والأحوال الربانية التى يكون فيها السالک فى طريق الله تعالى، وهذه هى جنة المعارف والعلوم. وقوله "أمحلت" أم "حلت" يعنى أجدبت أم أثمرت بما يحلو من لذائذ المناجاة، ولطائف الخطابات، والمكالمات الحاصلة فى الدنيا والآخرة.

بناء القصيدة عند ابن الفارض يشبه البناء التقليدى للشعر العربى، ولكنه يكتفى منه بالمطلع إلى الجزء الخاص بالنسيب، ومع ذلک فهو لايتبعه تماما. فلايقفو أثر التقليديين باستيقاف الصاحب أو الصاحبين، والوقوف على الأطلال، أو التصريح عليها، ثم التذكر، والتشوق، والدعاء بالسقيا للديار، وما إلى ذلک، بل هو يعرج على هذه المعانى دون ترتيب، ولايكاد يذكر استيقاف الصاحب إلا قليلا، وهو يطلب الحادى إلى بلاد الحبيب أن يقف:

سـائقَ الأظعـان يطـوى البيد طَى   مُنعمـاً عـرّج علـى كُثبـان طَـى

وبـذات الشّـيحِ عنّـى إن مـرر   تَ بحـى مـن عُرَيبِ الجِـزعِ حَى

فـ"السائق" فى البيت الأول هو الرحمن تعالى، و"الأظعان" هم البشر، و"كثبان" كناية عن المقامات المحمدية. (المصدر نفسه: ١٩٩)

وأيضا يقول، وقد رأى نار لَيلاه، وهو مع الركب، أو ليس معهم:

أوَميـضُ بـرقٍ بالأبَيـرق لاحـا   أم فـى ربُى نجـدٍ أرى مصباحا؟

أم تلـک لَيلـى العامريةُ أسـفرت   يـلاً فصيـرت المسـاءَ صباحـا؟

يا راكبَ الوجناءِ- وُقّيتَ الرَّدى-   إن جُبـت حَزنـاً أو طَوَيتَ بطاحا

وسـلكتَ نعمـانَ الأراک فعُج إلى　　واد هنـاک عهدتـه فَياحـا

(البستانی، لاتا: ۳۱۹)

يستعمل اسم ليلى لمطلق الحبيب، والمراد هنا الحق سبحانه وتعالى. فيقول فی البيتين الأول والثانی:

أصورة لمحتُها برق لاح لی فی عالم الكون، أم نور سماوی رأته عينی فی سماء الأبرار؟ أو بالحری تلک صورته – تعالی– انكشف لی ضوؤها فی صلاة الليل، فجعلت الليل نهارا؟

والمراد بـ"راكب الوجناء" فی البيت الثالث السالک فی طريق الخلاص القاهر نفسه. وفی البيت الرابع المراد بـ"نعمان الأراک" التجليات الإلهية. (ناصرالدين، ۱۹۹۰م: ۱۰۵) وكثيرا ما يبدأ قصائده بدءا لايتقيد فيه بذكر الركب أو الظعائن وما شابهها، بل قد يعمد إلى تذكر حبيبه بالنسيم أو ريح الصبا.

وقد جاری ابن الفارض من سبقه من كبار شعراء العربية فی نهج القصيدة فی وزنها ورويها أحيانا. وله القصيدة الدالية جاری فيها المتنبی واستخدم كل قوافيها. فقدقال المتنبی:

أمُسـاورٌ أم قَـرنُ شـمسٍ هذا　　أم ليـثُ غـاب يقدُم الأسـتاذا

ويقول ابن الفارض:

صَدٌ حَمی ظَمَئـی لِماک لماذا؟　　وهواک قلبی صـار منه جُذاذا

(ناصرالدين، ۱۹۹۰م: ۱۱۶)

ويختلف موضوعا القصيدتين. فالمتنبی يمدح، وابن الفارض مستغرق فی مواجيده.و المواجيد بمعنی التواجد والوجد، المواجيد أحوال غيبية تخطر علی قلب العارف. (أنصاری، ۱۳۷۱ش: ۵۷)

ومن عرضنا لشعر ابن الفارض يتضح لنا مكانته الشعرية بين أقرانه. فهو شاعر ذوطابع خاص فی موهبته الشعرية. التزم لونا معينا، وهو الوجد الروحی، والتصوف علی طريقة "وحدة الشهود". ينظم تجاربه الصوفية فی شعر رقيق غامر بالعاطفة. فتحس بالتكامل

بين ثباته الشعرى، ومعاينه تكاملا يرقى به فى ميدان التصوف إلى شعراء الصوفية الفرس الكبار أمثال جلال الدين الرومى، وفى ميدان الشعر الوجدانى إلى مراتب العاشقين أمثال مجنون ليلى، وجميل بثينة، والعباس بن الأحنف، والشريف الرضى، وفى نصوع البيان وتحكّمه فى الصنعة درجة البحترى، والمتنبى.

وقد يصطنع مطالع شعراء الخمرة كأبى نواس وغيره، فيبدأ بذكر الخمر كما بدأوا مستغنيين بها عن ذكر الرحلة، والراحلة كقوله فى قصيدته "نظم السلوک":

سـقتنى حُمَيا الحُبّ راحَـةُ مُقلتى — وكأسى مُحيا مَن عن الحسن جلّتِ

فأوهمتُ صَحبى أن شُـرب شرابهم — به سـرّ سِـرّى فى انتشـائى بنظرةِ

(فرغانى، ۱۳۹۸ق: ۸۱ و۸۰)

هذه القصيدة تدعى "التائية الكبرى" لانتهاء رويها بحرف التاء، وهى قصيده تقع فى ۷۶۰ بيتا من الشعر، ضمنها الشاعر تجاربه الصوفية، ووصفا لطريق الكمال الصوفى؛ وقد دعيت لذلک "نظم السلوک". (الفاخورى، ۱۹۹۱م، ۵۱۳)

فمن قوله:

شَـربنا عَلى ذكـر الحبيـبِ مُدامَةً — سـكرنا بها من قبل أن يخلق الكرمُ

لَهَا البدرُ كأسٌ وهى شمسٌ يديرها — هِـلالٌ وكَم يبـدو إذا مُزجَت نجمُ!

(الزيات، لاتا: ۳۵۵)

ويكثر ابن الفارض الاقتباس من القرآن كريم، والأحاديث والأخبار والمأثور من أقوال العرب والشعر القديم. فمثلا لو دققنا النظر فى هذا البيت:

يا سائِق الظَّعنِ يطوى البيدَ مُعتَسِفاً — طَى السّجلّ بذاتِ الشيح من إضَم

لوجدنا أن هذا البيت مأخوذ من الآية الشريفة:﴿وَكُلَّ إِنسَانٍ أَلْزَمْنَاهُ طَآئِرَهُ فِى عُنُقِهِ وَنُخْرِجُ لَهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ كِتَاباً يَلْقَاهُ مَنشُوراً اقْرَأْ كَتَابَکَ كَفَى بِنَفْسِکَ الْيَوْمَ عَلَيْکَ حَسِيباً﴾ (الإسراء: ۱۳– ۱۴)

نذكر هنا نماذج أخرى:

تُذَكّرُنـى العَهْـدَ القديـم، لأنّها — حديثَـةُ عهد من أهَيـلِ مودّتى

(ناصرالدين، ۱۹۹۰م: ۸۳)

''العهد القديم'' فی البيت إشارة إلی هذه الآية الشريفة: ﴿وَإِذْ أَخَذَ رَبُّکَ مِنْ بَنِی آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَی أَنْفُسِهِمْ أَلَسْت بِرَبِّکُمْ قَالُوا بَلَی شَهِدْنَا أَنْ تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَذَا غَافِلِينَ﴾ (الأعراف: ۱۷۲)

وقبل ارتداد الطرفِ أحضِر مِن سَبأ — لَــه عَــرش بلقيس، بغير مشَــقّة

(ناصرالدين، ۱۹۹۰م: ۷۱)

والبيت إشارة إلی هذه الآية الشريفة:

﴿قَالَ الَّذِی عِنْدَهُ عِلْمٌ مِنْ الْکِتَابِ أَنَا آتِيکَ بِهِ قَبْلَ أَنْ يَرْتَدَّ إِلَيْک طَرْفُکَ﴾ (نمل: ۴۰)

لها البدرُ كأسٌ، وهی شمسٌ، يديرُها — هَلالٌ، وكــم يبــدو إذا مزجت نجم

(ناصرالدين، ۱۹۹۰م: ۱۷۹)

والنجم إشارةٌ إلی هذا الكلام من النبی(ص): «أصحابی كالنجوم بأيهم اقتديتُم اهتديتُم.» (المصدر نفسه: ۱۷۹)

المعانی العرفانية والمصطلحات الصوفية فی أشعار ابن الفارض

للصوفية مصطلحات يكثرون من ترديدها فی أشعارهم، وقدأفرد لها ابن السراج الطوسی فی اللمع بابا خاصا ذكر فيه نحوا من ۱۵۹ نوعا، ثم شرحها شرحا وافيا. ومن خصائص ابن الفارض الشعرية الإشارة إلی المعانی العرفانية فی الألفاظ والمصطلحات الصوفية نذكر أهم هذه المصطلحات فيما يلی:

أ. الجمع والتفرقة: فالجمع هو اتحاد الواجد بالله علی سبيل الوجد، والتفرقة تعلقه بالبشرية.[۷]

فالأول عن طريق القلب، والثانی عن طريق العقل. فمثال الجمع قول ابن الفارض:

لَهــا صَلواتــی بالمقــام[۸] أقيمها — وأشــهد فيهــا أنهــا لــی صَلّتِ

كلانــا مصــل واحدٌ ســاجدٌ إلی — حقيقتِــه بِالجَمعِ فی كلِّ ســجدةِ

(المصدر نفسه: ۳۷)

ب. الفناء والبقاء:[۹] قيل الفناء، السير الى الله، والبقاء بداية السير فى الله. (يثربى، ۱۳۶۸ش: ۲۹۶؛ وكاشانى، ۱۳۷۲ش: ۴۱۶) كقوله:

وتَلافــى إن كان فيه ائتلافى　　　بک عجل بــه- جُعِلتُ فِداكا

"الائتلاف" كناية عن الاستئناس بالتجليات وشهود مظاهر المحبوب الحقيقى. (ناصرالدين، ۱۹۹۰م: ۱۵۲) وقوله:

إن كان فى تلفى رضاک صبابة　　　-ولک البقاء-وجدت فيه لذاذا

"التلف" هنا الفناء فى سبيل الله و"الصبابة" كناية عن القبول بهذا الفناء. (المصدر نفسه: ۱۱۶)

تتعدد فى شعره ألفاظ الحب، وتختلف أسماؤه حتى زادت على الخمسين. فنذكر من الألفاظ التى دلت على الحب، المحبة، والعلاقة، والهوى، والصبوة، والصبابة، والشغف، والوجد، والكلف، والتتيم، والعشق، والجوى، والوله، والدنف، والشجو، والشوق، والتباريح، والوهن، والشجن، والاكتئاب، والوصب، والحزن، والكمد، واللوعة، والفتون، والجنون، والخبل، والداء المخامر، والعزام، والهيام، والتعبد، وغيرها. (المصدر نفسه: ۱۱؛ وابن قيم الجوزية، لاتا: ۲۵)

الحب والهوى، وما يتعلق به من كتمان، وألم، وتحول، وشوق، وهجر، ووصل، والعذل، و... من الوجهة الصوفية هو الموضوع العام فى شعر ابن الفارض.

ج. الوجد: إن ينقطع القلب عن العلاقات الدنيوية فيشاهد، ويسمع مالم يكن يتهيأ له من قبل.[۱۰] كقوله:

ياأخَاالعَذلِ فى من الحُسن مثلى　　　هــام وجداً به عَدِمــتُ أخاكا

لو رأيت الذى سَبَانى فيه من　　　جمالٍ- ولــن تراهُ- سَــباكا

(ناصرالدين، ۱۹۹۰م، ۱۵۹)

أخو العذل هو اللائم، و"هامَ" هنا يعنى سار على غير هدى، وعدم المؤاخاة كناية عن تصنيف البشر بين الجاهلين، والعارفين، و"سبانى" يعنى أسرنى بسحره. ففى البيت إشارة إلى الآية الشريفة ﴿وَأغشيناهم فهم لايبصرون﴾ فالأعمى لايرى البدر حتى ولو

كان كاملاً.ويقول في مكان آخر:

وجدت بوجدآخذي عند ذكرها   بتحبيــر تــال أو بألحان صيت

(المصدر نفسه: ۵۸)

د. القبض والبسط:[۱۱] «القبضُ خلافُ البسط... وأصلُه في جناح الطائر... قبض الطائر جناحه، أي: جمعه...، والبسط السرور والفرح.» (ابن‌منظور، ۱۴۰۵ق: ۲۱۳ و۲۵۹) كقول الشاعر:

وفي رَحَموتِ البَسطِ،كُلّي رغبة   بها انبَسَطَت آمالُ أهلِ بسيطِتي

وفي رَهَبوتِ القبضِ كُلّي رهبةٌ   ففيما أجَلتُ العَينَ مني أجَلّت

(المصدر نفسه: ۷۴)

فالرحموت هي الرحمة، وانبسطت يعني انفرجت، والبسيطة هي الأرض، والرهبوت بمعنى الرهبة، وأجلت العين يعني أدرتها، وأجلت هي بمعنى أوضحت. فيقول الشاعر في هذين البيتين حول مفهوم البسط، والقبض العرفانيين بأن كلَّ من يعيش في الأرض له رغبة تامّة، وكاملة إلى مفهوم البسط العرفاني، ومزاياه وكلّ من يعيش في الأرضِ له خوف ومهابة كلية من مفهوم القبض، ويقول الشاعر في هذا المجال إنّي أدرت عيني في ما حولي رأيت وتيقنت بأَنَّ كلَّ الأشياء والأشخاص الذين يتواجدون حولي لهم رهبة كلية وخوف تامّ من القبضِ. وخلاصة القول أنّ كلَّ الناس لهم رغبة تامة إلى البسط بينما لهم رهبة تامة وخوف شديد من القبض.

هــ السكر والصحو: فالسكر غيبة القلب عن مشاهدة الخلق، ومشاهدته للحق بلا تغير ظاهر على العبد:

تُهذّبُ أخلاق النّدامى فَيهتَدى   بهــا لطريقِ العَزمِ من لا له عَزم

(المصدر نفسه: ۱۸۴)

أشار بــ"الندامى" إلى المريدين السالكين طريق الله تعالى، و"العزم" كناية عن السير في طريق الخير. (المصدر نفسه: ۱۸۲)

وفي ســكرة منها، ولو عمر ساعة   ترى الدهر عبداً طائعاً، ولك الحكم

الخطاب للمريد السالک، والعبد الطائع هو العارف لأمر ربه، المؤتمر بأوامره، والمنتهی بنواهيه، و"الحکم" کناية عن تحکم المريد بأمر نفسه، وکبح جماحها عن الرغبات الفانية. (المصدر نفسه: ۱۸۴)

أما الصحو فهو رجوع القلب إلی ماغاب عن عيانه لصفاء اليقين، ويختلف عن الحضور بأن هذا دائم والصحو حادث:

ففی الصحو بعد المحو لم أک غيرها وذاتـــی بذاتـــی إذا تحلّت تجلت

(المصدر نفسه: ۴۲)

وکُلُ الذی شـــاهدتُه فِعلُ واحدٍ بِمُفــرَدِهِ، لکن بِحُجــبِ الأکنَّةِ

إذا مَا أزال السّـــترَ لـــم ترَ غيرَهُ ولم يبقَ بالأشکالِ إشکالُ ريبةِ

(المصدر نفسه: ۷۹)

و. الکشف: بيان ما يخفی علی الفهم، فيکشف عنه للعارف کأنه رأی عين. فيعبر الشاعر عن کشفه قائلا:

وما برحوا أراهم معی فإن نأوا صورة فی الذهن، قام لهم شکل

فيقول فی هذا البيت إن صورتهم لاتفارق الذهن أينما بعدوا. فإن بعدت أجسادهم فإنّ ذکرهم دائما فی البال. (المصدر نفسه: ۱۶۹) وقال ابن الفارض أيضا:

فالدياجـــی لنـــا بـــک الآن غُرٌّ حيث اهديتَ لی هُدی من سَناکا

واقتبـــاس الأنـــوار من ظاهری غيـــر عجيـــب وباطنی مـــأواکا

فـ"الدياجی" فی البيت الأول هی کناية عن المظاهر الکونية باعتبار نظر أهل الغفلة والاحتجاب إليها. و"لنا" کناية عن معشر العارفين والأولياء الصالحين. والغر کناية عن إشراق النفوس بنوره. ثم فی البيت الثانی يقول: إن ظهرَ الضياء علی ملامحی، فلاعجب فی ذلک لأن مأواک فی قلبی ولابدّ أن يفيض باطنی علی ظاهری من نورک. (المصدر نفسه: ۱۵۷ – ۱۵۸)

ز. التجريد: وهو ما تجرد للقلب من شواهد الألوهية، إذا صفا من کدور البشرية، کما نراه فی البيت التالی:

أبعينيــه عمًــى عنكم كما	صَمَمٌ عــن عذِله فى أذنى
أَوَلَم ينــهَ النُّهى عن عذله	زاوياً وجهَ قبول النصح زى

(المصدر نفسه: ۲۰۳ - ۲۰۴)

النتيجة

يعتبر ابن الفارض الملقب بـ"سلطان العاشقين" من الشعراء الذين عاشوا فى القرن السادس. له ديوان امتاز شعره ببعض الأمور التى نذكرها بصورة موجزة فيما يلى:

١. ابن الفارض شاعر عاشق توزعت عواطفه بين عالمى المادة والروح.

٢. شعره مزيج من الفطرة والتكلف. فهو شاعر بالأصل، ولكنه حاول أن يجارى شعراء العصر فى نماذج شعرهم. فوقع فى بعض التكلف أحيانا والصناعة أحيانا أخرى، وخصوصا فى استعماله لفنون البديع من جناس وطباق وتورية. ويكفى من تكلفه قصيدته الذالية. فالمعروف أن الشعراء يبتعدون عن هذه القافية لصعوبتها وندرة ألفاظها.

٣. أكثر ابن الفارض من استعمال التصغير فى شعره، ولاتكاد تخلو قصيدة واحدة من هذا الباب.

۴. يكثر فى شعر ابن الفارض تعداد أسماء الخمرة و، وصافها، وما ذلک إلا تعبيرا عن حالات الغيبوبة والفناء فى الله.

۵. تتعدد فى شعره ألفاظ الحب وتختلف أسماؤه حتى زادت على خمسين.

تعليقات

١. الجناس بين اللفظين هو تشابههما فى اللفظ، و"التام" منه أن يتفقا فى أنواع الحروف، وأعدادها، وهيآتها، وترتيبها؛ فإن كانا من نوع واحد كإسمين، سمى مماثلا؛ وإن كانا من نوعين مختلفين سمى مستوفيا. (التفتازانى، ۱۳۷۳ش: ۱۹۲-۱۹۱؛ والهاشمى بک، ۱۹۴۰م: ۴۱۴)

٢. والكناية اصطلاحا: لفظ أطلق وأريد به لازم معناه، مع جواز إرادة المعنى الأصلى.

(الجارم وأمين، ١٩٦٩م: ١٢٥) أو هو كلام أريد به معنى غير معناه الحقيقى الذى وضع له، مع جواز إرادة ذلک المعنى الاصلى؛ إذ لاقرينة تمنع هذه الإرادة. (الحسينى، ١۴١٣هـ: ۶٩٠)

٣. إن كان الضدان أو الأضداد لموصوفين والألفاظ حقيقية، فهو الطباق إن كان الكلام جامعا بين ضدين فذين، وإن كانت الأضداد أربعة فصاعدا كان ذلک "مقابلة". (ابن أبى الاصبع المصرى، ١٩۵٧م: ٣١)

۴. الترصيع هو توازن الألفاظ مع توافق الأعجاز أو تقاربها. (الهاشمى‌بک، ١٩۴٠م: ۴٢٣)

۵. ردُّ العجز على الصدر وهو فى النثر أن يجعَل أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين أو الملحقين بهما فى أوّل الفقرة والآخر فى آخرها، وفى النظم أن يكون أحدهما فى آخر البيت والآخر فى صدر المصراع الأول أو حشوه أو آخره أو صدر المصراع الثانى. (التفتازانى، ١٣٧٣ش: ٢٠٠-١٩٩)

۶. سمى هذا النوع من الجناس مفروقا لافتراق اللفظين فى الكتابة. (تفتازانى، ١٣٧٣ش: ١٩٢؛ وآهنى، ١٣۶٠ش: ٢٢٩)

٧. قال أبونصر السّراج: «الجمع لفظ مجمل يعبّر عن إشارة من أشار إلى الحق بلاخلقٍ قبلٍ ولاكون كان؛ إذ إنّ الكون والخلق مكوَّنان لاقوام لهما بنفسهما؛ لأنهما وجود بين طرفى عدم. والتفرقةُ أيضا لفظ مجمل يعبّر عن إشارة من أشار إلى الكون والخلق. وهما أصلانِ لايستغنى أحدهما عن الآخر. فمن أشار إلى تفرقة بلا جمعٍ، حجد البارئ، ومن أشار إلى جمع بلاتفرقة، فقد أنكر قدرة القادر. فإذا جمع بينهما فقد وحد.» (السراج، ١٩١۴م: ٣٣٩- ٣۴٠)

قال الجنيد:

قد تحقَّقتک فى السرِ فناجاک لسانى — فاجتمعنا لمعــانٍ وافترقنــا لمعانٍ

إن يكن غيبک التعظيم عن لحظ عيانى فلقد صيرک الوجد من الأحشاء دانٍ. (كاشانى، ١٣٧٢ش: ١٢٨) وأيضا قال الواسطى: «إذا نظرتَ إلى نفسک فرقتَ، وإذا نظرت إلى ربک جمعت، وإذا كنت قائما بغيرک، فأنت فانٍ بلاجمعٍ ولا تفرقة.» (المصدر نفسه: ١٢٩)

۸. والمراد بـ"المقام" مقام إبراهيم عليه السلام بقرب الكعبة المشرفة. (فرغانی، ۱۳۹۸ق: ۱۹۱)

۹. وأيضا قيل الفناء روية حركات العبد، والبقاء روية عناية الله. والفناء المطلق هو ما يستولی من أمر الحق- سبحانه وتعالی- علی الحق، فيغلب كون الحق علی كون العبد.

۱۰. وقال الجنيد إن الوجد انقطاع الأوصاف عند سمة الذات بالسرور، وقال أبوالعباس عطا إن الوجد انقطاع الأوصاف عند سمة الذات بالحزن. (كاشانی، ۱۳۷۲ش: ۹۴)

۱۱. وقيل إن البسط هو الفرح فی حالة الكشف. (أنزابی نژاد، ۱۳۷۲ش: ۱۳۰) وهما خلان شريفان لأهل المعرفة (الصوفية). إذا قبضهم الله، حشمهم عن تناول المباحات حتی الأكل والشرب والكلام، وإذا بسطهم، ردهم إلی هذه الأشياء حتی يتأدب الخلق بهم.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ابن أبی الاصبع المصری. ۱۹۵۷م. *بديع القرآن.* مصر: نهضة مصر للطباعة والنشر.

ابن خلكان. ۱۹۴۸م. *وفيات الأعيان وإنباء أبناء الزمان.* تحقيق وتعليق محمد محيی الدين عبدالحميد. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

ابن قيم الجوزية، محمد بن أبی بكر. لاتا. *روضة المحبين ونزهة المشتاقين.* بيروت: الموسسة الجامعية للدراسات والنشر.

ابن منظور، محمد بن مكرم. ۱۴۰۵ق. *لسان العرب.* قم: نشر أدب الحوزة (أوفست).

انصاری، قاسم. ۱۳۷۱ش. *مبانی عرفان وتصوف.* تهران: لانا.

البستانی، فؤاد أفرام. لاتا. *المجانی الحديثة.* ط۳. بيروت: دارالمشرق.

التفتازانی، سعدالدين. ۱۳۷۳ش. *مختصر المعانی.* قم: دارالحكمة.

الحسينی، سيدجعفر. ۱۴۱۳ق. *أساليب البيان فی القرآن،* ط۱. طهران: مؤسسة الطباعة والنشر وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامی.

الجارم، علی وأمين، مصطفی. ۱۹۶۹م. *البلاغة الواضحة.* ط۲۱. مصر: دارالمعارف.

الزيات، أحمدحسن. لاتا. *تاريخ الأدب العربی.* ط۲۴. لانا.

زیدان، جرجی. ۱۹۹۶م. *تاریخ آداب اللغة العربیة*. ط ۱. بیروت: دارالفکر.

الفاخوری، حنا. ۱۹۹۱م. *الموجز فی الأدب العربی وتاریخه*. ط ۲. بیروت: دارالجیل.

الفاخوری، حنا. ۱۳۶۳ش. *تاریخ ادبیات زبان عربی*. ترجمه عبدالمحمد آیتی. تهران: انتشارات توس.

فرغانی، سعید الدین سعید. ۱۳۹۸ق. *مشارق الدراری (شرح تائیه ابن فارض)*. مشهد: نشر دانشگاه فردوسی.

کاشانی، عزالدین محمود. ۱۳۷۲ش. *مصباح الهدایة ومفتاح الکفایة*. تصحیح جلال الدین همائی. تهران: نشرهما.

النابلسی، عبدالغنی. لاتا. *دیوان عمربن الفارض*. بیروت: دار إحیاء التراث.

ناصرالدین، مهدی محمد. ۱۹۹۰م. *شرح دیوان ابن الفارض*. بیروت: دار الکتب العلمیة.